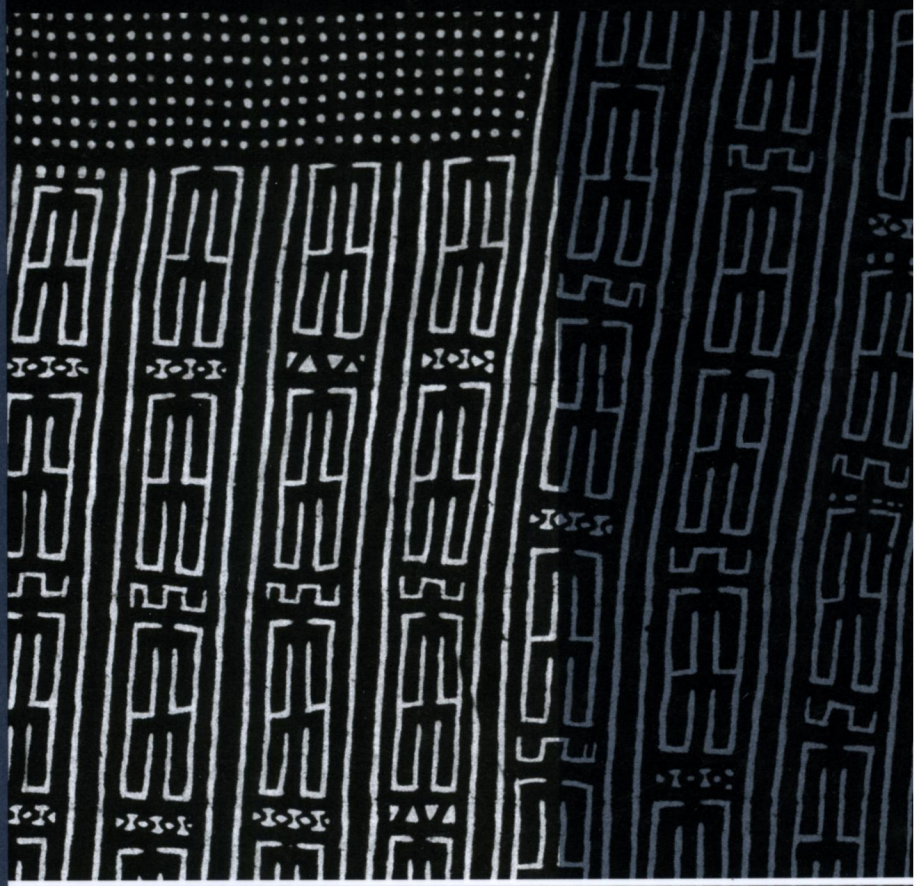
Cahiers de musiques traditionnelles 17



formes musicales

Ateliers d'ethnomusicologie

georg ÉDITEUR

Comité de rédaction
Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel, Patrik Dasen, Georges Goormaghtigh,
Mireille Helffer, Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant | CH-1201 Genève
Tél. (+41 22) 919 04 94 | Fax (+41 22) 919 04 95
www.adem.ch | E-mail: la.adem@mail-box.ch

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).
Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture
graphisme: Soheil Azzam
illustration: Pagne bògòlan kanjidafini. Bambara. Saye, Mali. Tirée de Pauline Duponchel: *Textiles bògòlan du Mali*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 2004: n° 37, p. 65. © MEN – photo Alain Germond

Maquette et mise en pages
atelier weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exclusive
Médecine & Hygiène, département livre Georg
78, av. de la Roseraie | CH-1211 Genève 4
Tél. (+41 22) 702 93 11 | E-mail: livre@medhyg.ch | www.medhyg.ch

Distribution en France
Comptoir des ventes: Dilisco
Parc mure 2 bat 4.4 | 128bis, rue Jean-Jaurès
F-94200 Ivry-sur-Seine
Tél. 01 49 59 50 14 | Fax 01 46 70 26 45

Diffusion
VILO
25, rue Ginoux | F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 | Fax 01 45 75 75 53

Cahiers de musiques traditionnelles
17

© 2005 Ateliers d'ethnomusicologie

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie,
de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays

ISBN 2-8257-0910-7

Cahiers de musiques traditionnelles
17

formes musicales

Ateliers d'ethnomusicologie

Sommaire

Dossier: Formes musicales

Simha Arom
11 L'aksak, principes et typologie

Polo Vallejo
49 Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie

Emmanuelle Olivier
65 Performance musicale et situation sociale. Analyse de deux mises en forme d'un chant ju|'hoan

Marie-Hortense Lacroix
89 Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles: l'improvisation poétique chantée en temps mesuré

Sarah Daynes
119 Frontières, sens, attribution symbolique: le cas du reggae

Laurent Cugny
143 L'idée de forme dans le jazz

Jacques Bouët
161 Déterminé ma *non troppo*: une forme signifiante en pleine efflorescence au Pays de l'Oach (Roumanie), revisitée dans le sillage de Béla Bartók

Nidaa Abou Mrad
183 Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe

Christine Guillebaud
217 De la musique au dessin de sol et vice-versa. Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques

Fabrice Contri
241 Goûter la forme. Le *kṛti*, une expérience de la forme (Inde du Sud)

Mireille Helffer
261 Regard sur les formes dans la musique rituelle du bouddhisme tibétain

Entretien, Hommage

297 MARCELLO SORCE-KELLER
En souvenir de Roberto Leydi (1928-2003)
Les origines et l'évolution de l'ethnomusicologie en Italie

TREVOR WIGGINS
315 Gérer le passage de la tradition à la modernité
Entretien avec J. H. Kwabena Nketia

Livres

ANTONELLO RICCI
343 Tullia Magrini, dir.: *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*

FABRICE MARANDOLA
344 Polo Vallejo: *Mbudi mbudi na mhanga. L'univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie*

PATRIK VINCENT DASEN
348 I Wayan Dibia: *Kecak: The Voice Chant of Bali*

PHILIPPE BRUGUIÈRE
351 François Auboux: *L'art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord*

JEAN DURING
357 Ameneh Yousefzadeh: *Les bardes du Khorasan iranien. Le bakhshi et son répertoire*

JACQUES BOUËT
361 Speranța Rădulescu: *Peisaje muzicale în România secolului XX*

DENIS-CONSTANT MARTIN
365 Kali Argyriadis et Sara Le Ménestrel: *Vivre la guinguette*
Gage Averill: *Four Parts, No Waiting. A Social History of American Barbershop Harmony*

CD

HENRI LECOMTE
369 Une réédition des archives de Hugh Tracey

IGNACIO CARDOSO SILVA
374 Uruguay: un mapa musical del Uruguay

HERVÉ ROTEN
377 André Taïeb: Chants séfarades des synagogues du Languedoc

Lothaire Mabru
379 Original Appenzeller Streichmusik Edelweiss
382 Les musiques traditionnelles en Suisse Romande, tout au long du XX^e siècle… et au tout début du XXI^e !

René van Peer
383 Munir Bashir : Mesopotamia

Olivier Tourny
384 Ethiopie : Polyphonies Ari

Guillaume Samson
385 Ile de La Réunion : Maloya, Firmin Viry

Patrik Vincent Dasen
388 Gamelan of Central Java

Thèses récentes

Christine Guillebaud
391 Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kerala (Inde du Sud)

Franck Bernède
392 Le *jāgar* au Kumaon : Musique, danse et rituels de possession dans l'Himalaya central

393 Madeleine Leclair
Les voix de la mémoire. Le répertoire musical des initiées chez les Itcha du Bénin

395 **Publications reçues**

403 **Auteurs**

L'aksak

Principes et typologie[1]

SIMHA AROM

«De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair»
VERLAINE, «Art Poétique», *Jadis et Naguère* (1881)

On sait que dans la *Pathétique* de Tchaïkovski (1893), le 2e mouvement – «Allegro con grazia» – est entièrement dans une mesure à 5/4 dont le mouvement métronomique figurant dans la partition indique la noire à 144.

On sait moins que dès 1828, 65 ans plus tôt, dans le 3e Mouvement, «Larghetto», de sa Sonate en ut mineur (op. 4), Frédéric Chopin semble avoir été le premier à utiliser ce même type de mesure[2], pour lequel Alfred Cortot (1997) préconise la noire à 72.

Entre temps, on trouve chez Wagner six mesures à 5/4 dans la 2e scène du 3e acte de *Tristan* (1857-59) dont l'indication est «Sehr lebhaft» – ce qui équivaut à *vivace*, soit «vif, animé, alerte» – au sein d'une suite constante de changements de mesure et après un *accelerando* de quatre mesures[3].

Dans ces trois cas, s'agit-il pour autant d'aksaks ?

Le terme turc *aksak*, emprunté à la théorie musicale ottomane, signifie «boiteux», «trébuchant», «claudiquant», en d'autres termes, *irrégulier*. Il désigne un système rythmique au sein duquel des pièces ou des séquences se déroulant généralement dans un tempo vif, reposent sur la réitération ininterrompue d'un module résultant de la juxtaposition de groupements fondés sur des quantités binaires *et* ternaires (telles que 2+3, 2+2+3, etc.) et dont le nombre global est

1 Je remercie vivement Sonia Jollès et Denis-Constant Martin pour l'aide qu'ils m'ont apportée à la mise en forme de ce texte, Frank Alvarez-Pereyre pour ses remarques pertinentes et Charlotte Truchet, qui a bien voulu vérifier les démembrements des aksaks qui figurent dans l'*Inventaire* en annexe.

2 Cortot (1997) note à cet égard: «Ce morceau tire son plus évident principe d'originalité du fait de l'emploi, totalement inusité au moment où il est écrit, du rythme à cinq temps».

3 Il s'agit des mesures 1239 à 1244 du 3e acte. Pendant les trente mesures qui précèdent celles à 5/4, on note onze changements.

le plus souvent impair. Les modalités de ce type de juxtaposition déterminent la structure et l'articulation de l'aksak et, du même coup, en délimitent la forme. Toutefois, n'importe quelle forme irrégulière n'en est pas pour autant un aksak.

Pour distinguer l'organisation temporelle des musiques qui se prêtent à une division en pulsations égales de celles qui sont asymétriques, la terminologie musicologique, en suivant Curt Sachs, a qualifié les premières de «rythmes divisifs» et les secondes de «rythmes additifs» (Sachs 1953 : 24-25). Cette dichotomie prête à confusion car, par définition, un rythme n'est ni «additif» ni «divisif» : tout simplement, il *est*. Ce qui, en revanche, relève bien d'un principe additif ou divisif, c'est la détermination de l'organisation métrique qui le sous-tend. Qualifier le rythme de l'une ou de l'autre façon revient donc à caractériser une forme, non pas au regard de ses propriétés intrinsèques, mais en fonction de l'opération mentale que son appréhension requiert. Une telle démarche procède en effet soit par division, soit par multiplication – ou *addition*, ce qui revient au même – des valeurs fondamentales.

Dans l'article qu'il consacre à l'aksak, Jérôme Cler (1994) soulève à juste titre cette question du tempo :

> La conception continue de ces temps inégaux semblait liée, chez les Bulgares et pour Bartók, à la grande rapidité des pièces analysées : si le même phénomène existe à des tempi lents, selon Brăiloiu, «il arrive, plus d'une fois, que les unités se subdivisent. C'est ce qui a fait prendre à certains la valeur divisionnaire pour unité réelle...» (Brăiloiu 1973 : 307-308) : ainsi, Brăiloiu résout l'apparente contradiction entre les deux représentations, discrète et continue, de ces «rythmes bichrones» (Cler 1994 : 183).

Quelques pages plus loin, il ajoute :

> Le fond du problème est de décider si un mètre *aksak* reste «aksak» à un tempo lent, alors qu'on ne perçoit pas de rapport 3/2 (*ibid.* : 194).

Et il pose la question suivante :

> Dans la mesure où, sur un même territoire [géoculturel], l'identité [de l'aksak] est établie, ne sommes-nous pas tenus d'admettre que la catégorie «aksak» est un système d'organisation rythmique généralisable à tous tempi et non pas nécessairement perceptible comme «rythme boiteux» ? (Cler 1994 : 195).

Bartók, parlant de l'aksak, insiste sur le tempo toujours rapide dans lequel il se déroule : «Dans ce rythme, la valeur du dénominateur de la fraction indiquant la mesure est extraordinairement petite, 300 à 400 battements (MM) environ, et ces valeurs fondamentales très petites n'y sont pas groupées, à l'intérieur des mesures, en valeurs de même grandeur, donc symétriquement» (1941 : 148).

De fait, le phénomène aksak paraît être le seul en musique qui présente une interdépendance entre les paramètres qui rendent compte de ses propriétés structurelles et la variable *tempo*. À ce titre, il nécessite quelque éclaircissement: une quelconque séquence musicale dont l'organisation métrique est irrégulière, lorsqu'elle est exécutée dans un mouvement modéré, se laisse bien évidemment diviser en pulsations isochrones, que le temps objectif suffit à matérialiser d'une manière ou d'une autre (geste du chef d'orchestre ou battements de mains par exemple) et qui sont à leur tour divisibles en valeurs plus brèves. En revanche, lorsque cette même séquence se trouve réalisée dans un tempo rapide, la durée qui séparait jusqu'ici une pulsation d'une autre peut alors correspondre à celle qui sépare maintenant deux valeurs brèves. Or, étant donné le groupement le plus souvent asymétrique de ces dernières, la pulsation se révèle inopérante. C'est la valeur brève qui fait alors office de valeur référentielle. C'est uniquement en raison du changement de tempo que le caractère asymétrique, «boiteux», devient perceptible. Le tempo est donc un critère pertinent pour l'identification de l'aksak.

Or c'est précisément à cause de leur tempo modéré, parce qu'on n'y discerne pas nécessairement cette irrégularité, que les exemples empruntés à Chopin et à Tchaïkovski, ne sont pas des aksaks. Si le mouvement métronomique de l'«Allegro con grazia» de la *Pathétique* avait été au moins double (avec une noire à 288) et celui du «Larghetto» de Chopin, triple (la noire étant à 216 ou plus), il ne fait pas de doute que l'aspect «claudiquant», asymétrique de l'un comme de l'autre eussent été immédiatement perçus, ce qui aurait permis de les qualifier d'aksaks. En revanche, le passage relevé dans *Tristan*, où la noire est à 160 au moins, peut être ressenti comme un aksak.

L'aksak, système rythmique caractérisé par son irrégularité, est fréquent dans les musiques traditionnelles de l'Asie mineure et des Balkans. On le trouve non seulement en Turquie, mais aussi en Grèce et en Bulgarie – d'où l'appellation de «rythme bulgare» que Bartók lui a appliquée dès 1938 (Bartók 1981) –, en Macédoine et en Roumanie, ainsi qu'au Maghreb et en Afrique subsaharienne, notamment au Maroc, au Cameroun, au Congo et en Namibie. En Europe, on le rencontre en Finlande, en Norvège et, plus près de nous. en Espagne.

Dans ce texte, je m'attacherai à

- définir l'aksak en tant que forme rythmique indépendante de – et non assimilable à – la métrique au sens de «mesure», telle que la conçoit la théorie musicale occidentale;
- mettre en évidence le rôle déterminant joué par le facteur *tempo* dans la perception que l'on peut avoir du caractère asymétrique, irrégulier de l'aksak. En effet, toute forme rythmique irrégulière n'est pas pour autant un aksak;
- montrer que le phénomène n'est pas «un»: on ne peut considérer comme équivalents un aksak dont le nombre global de valeurs admet une division en

temps égaux et celui qui, fondé sur un nombre premier, est irréductible à toute division *autre que par lui-même ;*
- proposer une typologie de l'aksak ;
- enfin, sur la base des caractéristiques particulières de l'aksak, avancer l'idée que la « mesure » de la musique occidentale, malgré le caractère *métrique* qu'on attribue à cette notion, n'a pas d'existence autonome et constitue en réalité un premier niveau d'articulation rythmique.

Dans cette perspective, j'envisagerai avant tout le phénomène aksak sous son aspect structurel, c'est-à-dire en tant que système conceptuel qui engendre une grande variété de configurations. Je ne m'étendrai donc pas sur ce qui touche à ses modalités de matérialisation, ni sur son rapport avec la versification des paroles des chants, pas plus que de sa relation à la danse.

État de la question

Peu d'études ont été consacrées au phénomène aujourd'hui connu sous le nom d'aksak. Il semble qu'il soit mentionné pour la première fois dans l'ouvrage de Vasil Stoïn : *Balgarskata narodna muzika. Metrika i ritmika* – publié à Sofia en 1927 – puis, dans celui de Stoïan Djoudjeff : *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, paru à Paris en 1931.

Dans une conférence radiophonique prononcée le 6 avril 1938 et publiée dans *Musique de la vie* (1981 : 142-155), Béla Bartók parle à son propos de « rythme bulgare ».

Mais il faut attendre jusqu'en 1951 pour que paraisse, dans la *Revue de Musicologie*, sous la plume de Constantin Brăiloiu, l'article intitulé « Le rythme aksak » où le terme semble être utilisé pour la première fois par un musicologue occidental[4]. Comme le note Jérôme Cler :

> Dans ce texte, C. Brăiloiu emprunte au lexique turc un adjectif qualifiant certains mètres codifiés par la théorie savante ottomane, pour en faire un substantif et une catégorie universelle de la musicologie. « Aksak », en turc, signifie simplement « irrégulier », « qui cloche », et s'applique pour nous à des rythmes qui ne reposent pas sur les multiples entiers de la valeur fondamentale (Cler 1994 : 182).

Depuis, plusieurs ouvrages et articles ont traité indirectement du sujet, dans le contexte descriptif de répertoires propres à certaines régions (notamment Kremenliev

4 Ce texte a fait l'objet d'une réédition en 1973, dans *Problèmes d'ethnomusicologie* (Genève, Minkoff Reprints).

1952 ; Swets 1958 ; Singer 1974). Cependant, aucun ne semble envisager l'aksak sous son aspect théorique. Enfin, c'est encore dans la *Revue de Musicologie* que paraît en 1994 l'article de Jérôme Cler intitulé « Pour une théorie de l'aksak », dans lequel il se réfère essentiellement au travail de terrain qu'il a effectué en Turquie (Cler 1994).

Dans la première édition du *Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), l'aksak n'a pas droit de cité dans le corps de l'ouvrage. On trouve cependant à l'*Index* la mention suivante : « Aksak, asymmetrical metre » – ce qui est par définition un contresens, car dans le même *Grove*, à l'article « Metre », ce dernier terme est défini comme « a *regular* pulse made up of beats [c'est nous qui soulignons] » – ce que, comme on le verra plus loin, précisément l'aksak n'est pas[5]...

En fait l'aksak est absent de pratiquement tous les dictionnaires musicaux, y compris du *Harvard Dictionary of Music* de l'éminent musicologue Willy Apel. Seul Jacques Siron, dans son *Dictionnaire des mots de la musique* (2002), en donne une définition succincte.

Dans son article consacré à l'aksak qui fait encore aujourd'hui autorité, Constantin Brăiloiu souligne ce qui distingue ce système du rythme occidental :

> Il en diffère par son « irrégularité » foncière dont la cause première réside dans l'usage constant de deux unités de durée – brève et longue –, au lieu d'une. De plus, entre ces deux durées règne un rapport arithmétique « irrationnel », pour nous surprenant, qui imprime aux mélodies en *aksak* ce caractère « boiteux » (ou « entravé » ou « cahoté » ou « secoué ») évoqué par son nom : elles valent non pas 1/2 ou 2 l'une de l'autre ; mais 2/3 ou 3/2. Si l'on note la brève par une croche, la longue s'exprimera par une croche pointée. L'*aksak* est donc un rythme *bichrone* irrégulier.
>
> D'autre part, néanmoins, l'*aksak*, tout comme notre rythme officiel, forme de ces deux valeurs des « mesures », c'est-à-dire des groupes élémentaires binaires et ternaires qui (sauf dans quelques mélodies bulgares problématiques) se répètent toujours de bout en bout ou, tout au plus, alternent avec des mesures d'égale durée globale (Brăiloiu 1973 : 307).

Force est de constater qu'il y a, dans ces lignes, un amalgame entre la notion de *rythme* et celle de *métrique*. Dans le premier paragraphe cité, Brăiloiu considère l'*aksak* comme « un rythme *bichrone* irrégulier », alors que, dans le second, il le présente comme formant une « mesure ». Or seul le caractère *divisif* de la mesure permet de parler de bichronie. Mais la notion de mesure ne fait sens que dans une musique écrite, pour laquelle elle constitue une convention graphique dont le but est de faciliter la lecture.

---

5 Signalons au passage que dans la toute récente seconde édition de ce monumental ouvrage, parue en 2001, il ne figure même plus à l'*Index*. En revanche, la dernière édition du non moins illustre *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1999), le mentionne bien dans l'*Index*, mais ne lui consacre pas d'entrée dans son « *Sachteil* ».

Si l'on fait abstraction de la notion de mesure et que l'on envisage les rapports entre les deux unités de durée (brève et longue) qui caractérisent l'aksak comme résultant du regroupement des valeurs élémentaires qui le fondent – ce que fait d'ailleurs Bartók[6] –, il apparaît alors que le statut de l'aksak est indéniablement celui d'une *forme rythmique*: bien que sous-tendue par une métrique rigoureuse, elle ne se confond plus, dès lors, avec la «mesure», et l'ambiguïté est levée. C'est pourquoi, avant d'envisager l'aksak proprement dit, il ne semble pas superflu d'esquisser brièvement les raisons de la confusion qui règne depuis fort longtemps entre les notions de métrique, de mesure et de rythme.

Métrique, mesure, rythme[7]

La musique *mesurée*, attestée dès la Grèce antique, se retrouve au Moyen Âge sous le terme de *cantus mensuratus* (chant mesuré). Plus près de nous, à l'ère de l'opéra classique, elle est parfois désignée par l'expression italienne de *tempo giusto*.

Constituées de durées dont les valeurs sont *proportionnelles*, les musiques mesurées sont nécessairement fondées sur un *étalon de temps*, qui se manifeste diversement selon les époques et les civilisations. Ainsi, la métrique grecque antique se fondait-elle sur un *temps premier*, unité de durée minimale, indivisible, dont les multiples constituaient le *pied* et le *mètre*. En Occident, cet étalon n'est autre que la «battue» du chef d'orchestre, battue qui a pour fonction de marquer les temps. Le terme *mesuré*, dit Rousseau dans son *Dictionnaire de Musique*, «répond à l'Italien *à tempo* ou *à Batuta*» (Rousseau 1768: 283).

Il s'agit bien d'un étalon de mesure, lequel n'a rien à voir avec le terme de «mesure» tel qu'il est employé dans la musique occidentale depuis le XVII[e] siècle. Cette dernière acception a trait, en effet, à *l'écriture* musicale; elle désigne l'assemblage d'un certain nombre de valeurs de base disposées en groupes, lesquels sont séparés les uns des autres par des barres verticales.

---

6 Ce qui fait dire à Jérôme Cler: «En fait, nous sommes en présence ici de deux approches différentes.Tandis que V. Stoïn [compositeur et folkloriste bulgare du début du siècle] considère comme valeurs fondamentales des valeurs inégales dont le rapport de durée est de 3:2, Bartók groupe des valeurs fondamentales égales en nouvelles valeurs, cette fois inégales. Cette différence d'approches a son importance. V. Stoïn, parlant de la musique de son pays, insiste sur l'existence de valeurs inégales et non multiples paires les unes des autres», alors que Bartók «décompose ces unités de temps en micro-unités égales: ce qui pour V. Stoïn est une mesure "à deux temps" inégaux, devient pour Bartók un "5 temps" (2+3 /16). D'un côté une conception qui met en avant des unités non segmentées dont le rapport de grandeur est irrationnel; de l'autre, un décompte d'unités plus petites, "atomes de temps". Brăiloiu adopte pour sa part la conception continue en définissant d'emblée l'*aksak* par "l'usage constant de deux unités de durée – brève et longue –, au lieu d'une" (Brăiloiu 1973: 307)» (Cler 1994: 183).

7 Cette section reprend de larges extraits d'un texte traitant de la métrique et du rythme en musique (Arom 1992), qui me semblent nécessaires pour introduire la problématique particulière du phénomène aksak.

Toutefois, il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'époque de l'*Ars Nova*, où la polyphonie, en particulier avec Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut, avait atteint un très haut degré de raffinement, la notion de mesure, au sens où on l'entend aujourd'hui, n'avait pas encore fait son apparition. Ce qui existait alors – et les textes en apportent la preuve –, c'était un simple étalon de temps qui assurait le synchronisme des diverses parties vocales et instrumentales en présence et qui, simultanément, indiquait le tempo. Cet élément – qui préfigure la *batuta* de Rousseau –avait pour nom *tactus*, littéralement «touchement».

Pendant une longue période de son histoire, la musique européenne a procédé ainsi. L'emploi de la battue comme étalon de mesure, attesté vers 1275 (Chailley 1961 : 251) est demeuré prépondérant pendant quatre siècles; même le «bâton» du chef d'orchestre n'avait, à l'origine, d'autre fonction que de marquer le *tactus*. Dès le XVII[e] siècle, un autre mode de mesure, hiérarchisé, s'était timidement introduit: il ne put s'affirmer que grâce à l'évolution que subissait à la même époque l'écriture musicale. En effet, précise Jacques Chailley,

> le seul fait de grouper les temps en mesures ne fut possible que lorsque la notion de «mesure» elle-même, notée graphiquement par des barres, envahit le solfège au cours du XVII[e] siècle (*Ibid.*: 255).

Avatar d'une simple convention graphique, cette notion a progressivement modifié en Occident la conception même de l'organisation temporelle de la musique. Ainsi, les limites devenaient floues entre ce qui relevait de la métrique et ce qui appartenait au domaine du rythme.

Il s'en est suivi une confusion qui provient, d'une part, des différentes acceptions que recouvre le terme de métrique, de l'autre, des chevauchements de signification entre les notions de *métrique* et de *rythme*, confusion due, on l'a vu, à la substitution progressive de la notion de «mesure» à celle de *tactus*. La barre de mesure et les temps forts qu'elle implique sont à ce point contraignants que la plupart des définitions de dictionnaires relatives à l'ordonnancement du temps musical n'envisagent même pas l'existence d'une rythmique qui puisse être proportionnelle – c'est-à-dire mesurée – sans pour autant être soumise à une accentuation régulière, qui coïnciderait nécessairement avec certains temps. Ainsi, la définition du terme de rythme renvoie pratiquement toujours à celle de mesure et inversement, sous le prétexte que l'un n'est pas concevable sans l'autre[8].

Les différents sens du terme de métrique, de même que la confusion entre les diverses métriques et les différentes définitions du rythme concernent en fait

---

8 Cf. notamment Cooper & Meyer (1960: 8 et 96); Riemann (1967: III, 933); Reinhard (1968: 40); Benary (1973: 16-18, 79, 86 et 88); Herzfeld (1974: 54); SCIENCE DE LA MUSIQUE (1976: I, 5); THE NEW GROVE DICTIONARY... (1980: XII, 222-23). À cet égard, l'apogée semble atteint par le MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART, qui regroupe «Rythme, Métrique, Mesure» *sous une seule et même entrée* (1949-1979: XI, 384-420).

toute la terminologie musicologique, celle de l'Antiquité comme celle d'aujourd'hui. De fait, il n'existe pratiquement pas d'étude consacrée aux problèmes du rythme qui ne s'ouvre par un avertissement portant sur la confusion régnant en cette matière[9]. C'est déjà le cas dans l'un des premiers traités de l'Occident, qui date de la fin du IV^e^ siècle, le *De Musica* de saint Augustin. Dans le dialogue du *Livre Troisième*, précisément intitulé «Du rythme au mètre», le Maître engage ainsi son disciple à distinguer les deux notions:

> Ces mots, lui dit-il, ont chez nous un sens très large et il faut éviter les équivoques [...] Il faut distinguer dans le langage ce que distingue la réalité (Augustin, trad. 1947: 163).

Le terme de métrique, tel qu'il est utilisé aujourd'hui, possède au moins trois sens différents, sinon contradictoires.

a) Au *sens propre*, il renvoie à *metrum*, qui désigne une valeur constante prise comme étalon, par rapport à laquelle sont déterminées toutes les durées, soit par multiplication, soit par division.
b) En *versification*, la métrique concerne l'organisation de séquences linguistiques dans des unités fondées sur des oppositions de quantités (syllabes longues et brèves), d'accents et/ou de hauteurs tonales.
c) En *musique*, enfin, on entend par métrique la manière d'ordonner les unités de temps dans un cadre de référence plus grand, matrice d'organisation temporelle ou *mesure*, dotée d'indications précises relatives non seulement au nombre des valeurs qui y figurent (2/4 ou 4/4 par exemple), mais aussi à leur mode d'articulation (3/4 ou 6/8). Dès lors, la mesure est un *cadre temporel régulier, marqué par un temps fort opposé à un ou plusieurs temps faibles, au sein duquel les valeurs sont hiérarchisées.*

S'agissant du rythme il serait vain de vouloir dresser un inventaire de ses diverses acceptions, tant elles sont nombreuses[10].

Dans *The Rhythmic Structure of Music*, Grosvenor Cooper et Leonard Meyer, qui sont considérés comme faisant autorité en la matière, définissent la mesure comme

---

9 Cf. notamment Apel (1946: 639); Chailley (1951: 95); Cooper & Meyer (1960: 1); Benary (1973: 8); Kolinski (1973: 494).

10 Ce qui conduit Willi Apel à ouvrir l'article «Rhythm» du *Harvard Dictionary of Music* par cette exclamation: «Ce serait une tâche sans espoir que de tenter de donner une définition du rythme qui soit acceptable même pour une petite minorité de musiciens et de musicographes» (Apel 1947: 639).

L'ethnomusicologue Mieczyslaw Kolinski (1973: 494) évoque, lui aussi, ce dilemme, en recensant une cinquantaine de sens différents au mot «rythme». Il est clair que la difficulté à définir le rythme tient pour l'essentiel à son intrication, son interaction avec la métrique, situation qui amène Peter Benary à remarquer – seize siècles après saint Augustin – qu'«une délimitation terminologique précise entre métrique et rythmique fait encore défaut» (Benary 1973: 8).

> un cadre d'ordonnancement d'accents et de temps faibles à l'intérieur duquel le groupement rythmique prend place. Elle constitue la matrice dont émerge le rythme (Cooper & Meyer 1960 : 96),

alors que le rythme

> peut être défini comme la manière selon laquelle un ou plusieurs temps non accentués sont groupés en relation avec un temps accentué. [...] Puisqu'un groupe rythmique peut être appréhendé seulement quand ses éléments sont distingués l'un de l'autre, le rythme, tel qu'il est défini ci-dessus, implique toujours une corrélation entre un temps unique, accentué (fort), et un ou deux temps non accentués (faibles) (*Ibid :* 6).

Ces deux définitions, tautologiques, ne permettent pas de distinguer clairement ce qui relève de la métrique et ce qui appartient au rythme.

Les diverses définitions de la mesure font toutes état d'une hiérarchisation des temps qu'elle regroupe. Ainsi, pour le *Riemann Musiklexikon* (1967 : III, 933-934), ses différentes parties relèvent d'une hiérarchie accentuelle dont la barre de mesure est le « point d'appui » principal, alors que pour le *Ullstein Lexikon der Musik*,

> la mesure est un étalon, mais qui crée en même temps des règles d'accentuation (Herzfeld 1974 : 541).

On pourrait multiplier les exemples. Tous insistent sur le fait qu'il n'y a pas de mesure sans accent. Or fonder la mesure sur une réitération régulière d'accents, c'est lui reconnaître de fait un caractère *rythmique*. À l'origine, on l'a vu, la mesure ne visait qu'à regrouper un certain nombre de *temps*, eux-mêmes dérivés de ce que le Moyen Âge nommait *tactus*.

> « Le temps est une pulsation neutre, dépourvue d'accentuation métrique », indique André Souris dans l'*Encyclopédie de la Musique*. « Sous le nom de *tactus* [...], ce temps unitaire a suffi à organiser l'exécution des polyphonies les plus complexes de la Renaissance [...] Les barres de mesure restaient indépendantes de l'accentuation métrique. »

Et il conclut en remarquant que

> le système de la mesure s'étant greffé sur celui du *tactus*, il en est résulté de graves confusions (*in* Michel 1961 : III, 787).

Pour résumer, c'est seulement dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle qu'est apparu l'usage de la mesure. Aussi, lorsque cette notion s'est introduite dans le

vocabulaire musicologique, l'idée concomitante d'un accent régulièrement réitéré y pénétra avec elle. Dès lors, les notions de métrique (au sens de « mesure ») et de rythme furent envisagées comme indissociables. Ceci empêcha de définir clairement ce qui est propre à chacune d'elles et, par corollaire, ce qui les distingue. D'où l'utilisation d'une terminologie ambiguë qui est au cœur même de la plupart des confusions dans le domaine de la rythmique. Les interprétations contradictoires qui en découlent se caractérisent par un sens trop général accordé à nombre de termes dont les contours sont mal définis. Il est donc nécessaire de faire appel à un vocabulaire rigoureux et univoque, ce à quoi je m'emploierai maintenant.

Dans les musiques mesurées, *métrique* et *rythme* se trouvent en interaction permanente. Afin de pouvoir rendre compte des modalités de celle-ci, il est nécessaire d'envisager isolément le statut respectif de ces deux paramètres. C'est pourquoi il est essentiel, à ce stade, d'opérer une distinction fondamentale entre le sens du terme de *métrique* – tel que je le conçois – et celui qui lui est généralement conféré dans le vocabulaire musicologique, à savoir la manière d'ordonner les temps dans un cadre de référence hiérarchisé, la *mesure*.

La métrique équivaut ainsi au *metrum* mentionné plus haut: *la détermination, par rapport à une valeur constante prise comme étalon, des intervalles de temps*, obtenus soit par multiplication, soit par division, mais – et ce point est crucial – *d'où est absente toute idée de hiérarchisation.*

Si l'on adhère à une telle définition, on peut poser d'emblée l'axiome suivant: la métrique concerne *l'étalonnage du temps en quantités – ou valeurs – égales*; le rythme, *les modalités de leur regroupement.*

Le groupement des valeurs – qui entretiennent obligatoirement un rapport strictement proportionnel avec l'étalon de temps – engendre une structure sonore, délimitée et donc *perceptible*. La métrique est quantitative, le rythme est qualitatif. La métrique est un *continuum*, le rythme est une *forme temporelle*. Pour faire image, on peut dire que la métrique est la trame muette sur laquelle le rythme se déploie.

Pour qu'une suite de sons – ou un groupement de valeurs – puisse être perçue comme une *forme*, il faut nécessairement que l'un au moins de ses constituants soit marqué par un trait qui l'oppose aux autres.

Trois types de marques sont susceptibles de rendre sensible cette opposition: l'*accent*, la *modification de timbre*, l'*alternance des durées.*

Accent: l'opposition se matérialise par une marque d'intensité dont la réitération peut être régulière ou irrégulière.

Modification de timbre: l'opposition est produite par l'alternance (régulière ou irrégulière) de timbres différenciés.

Alternance des durées: l'opposition résulte ici de la succession de valeurs inégales; en l'absence de toute marque d'intensité et de timbres différenciés, l'opposition des durées demeure le seul critère rythmique.

Associés le plus souvent dans la pratique, la distinction de ces trois paramètres tient ici à des raisons de méthode; elle vise à exposer les trois conditions dont l'une au moins est *nécessaire et suffisante* à l'émergence de toute forme rythmique (Arom 1985: 330-31).

Dans la mesure où l'on souscrit à la proposition selon laquelle l'existence même du rythme est conditionnée par la présence d'un trait *contrastif*, il en découle, en bonne logique, la proposition inverse: *dès lors qu'il y a contraste, il y a nécessairement rythme*. Force est alors de reconnaître que la définition généralement admise de la «métrique» (fondée sur l'opposition régulière entre des sons porteurs d'accents et d'autres qui en sont dépourvus), s'appuie en réalité sur des critères dont l'essence même est *rythmique*.

Une forme déployée dans le temps est une *forme rythmique*. Par ce terme j'entends *tout groupement de sons qui se prête à une délimitation par le biais de l'une au moins des marques mentionnées plus haut.* Dans ces conditions, une cellule de deux sons, tout comme l'intégralité d'un mouvement de symphonie, constituent aussi bien l'une que l'autre – et même si leurs dimensions respectives diffèrent considérablement – une *forme rythmique* qui, pour être perçue comme telle, doit nécessairement être intégrée dans un cadre temporel qui en permette la *réitération*.

Cette réitération peut ou non coïncider avec ce cadre. Dans le premier cas, la forme est constituée par une *figure*, délimitée par une période qui se confond avec ce cadre. Dans le second cas, la figure s'inscrit dans une séquence forcément plus développée, où elle jouxte d'autres formes rythmiques, de dimensions variables, mais qui sont également réitératives. La distribution de toutes ces formes se prête à un nombre infini de combinaisons. Il découle de ce qui précède que la *répétition implique une périodicité.*

On a dit plus haut que le groupement des valeurs – ou des sons – qui engendre une structure rythmique entretient obligatoirement un rapport proportionnel avec la valeur constante prise comme étalon. Or ce rapport se manifeste différemment selon que la valeur-étalon peut être divisée ou *ne peut faire l'objet que d'une multiplication.*

La valeur-étalon est tributaire de deux facteurs, qui sont en interaction constante: l'*organisation métrique* et le *tempo*.

L'organisation métrique peut se présenter sous deux aspects. Elle peut être régulière ou irrégulière:

- elle est *régulière*, lorsque la forme rythmique de la séquence qu'elle sous-tend se prête à une segmentation en pulsations isochrones, *divisibles à leur tour en unités égales;* c'est la valeur de cette pulsation qui servira alors d'étalon;
- elle est *irrégulière* lorsque, du fait de son tempo rapide, la forme rythmique est irréductible à une telle division; dans ce cas, la valeur-étalon coïncide nécessairement avec la valeur *fondamentale* – qui est souvent la plus brève.

Il en découle qu'il existe deux types d'étalon : la pulsation – dont la conception est proche de celle du *tactus* médiéval – et la valeur fondamentale, l'équivalent du *chronos protos*, le *temps premier* de la Grèce antique.

On peut dire que la *pulsation* – cette « battue » dont parle Rousseau – est la pierre angulaire de la métrique, en ce qu'elle peut faire aussi bien l'objet d'une division que d'une multiplication. Elle constitue ainsi l'unité de référence pour la détermination de séquences qui – indépendamment de leur dimension – en sont toujours des multiples. C'est elle encore qui est à la base de la « mesure » occidentale. Élément organique de toute musique fondée sur un principe *divisif*, elle constitue également l'unité de référence pour la détermination du tempo.

La durée fondamentale constitue une *valeur opérationnelle minimale* (Arom 1985), ce que Mantle Hood a appelé le *density referent* (Hood 1971 : 114), dont le monnayage est peu fréquent. Cette valeur constitue donc l'unité métrique élémentaire dont les autres valeurs sont pour l'essentiel des multiples.

Dans les musiques dont la périodicité *asymétrique* est irréductible à une *pulsation équidistante*, et dont le tempo est trop rapide pour permettre une division de la valeur fondamentale, c'est cette valeur qui fait office d'étalon.

Typologie

Une fois clarifiés les rapports entre métrique, mesure et rythme, il est possible de revenir à l'aksak. Celui-ci apparaît sous des configurations nombreuses et variées. Je me propose donc maintenant

- de formuler les définitions relatives aux différents types d'aksak,
- d'envisager la question des translations et des permutations,
- d'examiner les rapports de l'aksak avec les mélodies qui en adoptent le principe,
- d'établir les critères en vertu desquels un aksak peut se combiner avec un ou plusieurs autres.

L'aksak repose sur un principe de juxtaposition de cellules rythmiques regroupant, selon des arrangements divers, deux *et* trois valeurs fondamentales, principe qui engendre des configurations irrégulières, d'où leur caractère « boiteux ».

Posons d'emblée que tous les aksaks autres que celui, *matriciel*, de cinq valeurs, fondé sur la combinaison de deux cellules (2+3 ou 3+2), en constituent des extensions, obtenues par *ajout* et/ou *intercalation*. Ainsi, un aksak comptant neuf valeurs ne peut être produit que par l'*adjonction* de deux cellules binaires à celui qui en compte cinq (3+2) **+ (2+2)**, soit 3+2+2+2. La formation, à partir de ce dernier, d'un aksak totalisant douze valeurs, peut se faire soit par l'ajout d'une cellule ternaire à celle qui y figure déjà (ce qui donnera 3**+3**+2+2+2), soit par l'*intercalation*, entre deux cellules binaires, d'une cellule ternaire (3+2+2**+3**+2).

La multiplicité des arrangements auxquels peut donner lieu l'aksak nécessite, pour mieux le comprendre, l'établissement d'une typologie[11].

Pour plus de clarté, on se bornera pour le moment à examiner l'aksak *en soi*, en tant que phénomène *structurel*, sans prendre en compte sa dimension culturelle, c'est-à-dire la manière dont il est conçu et perçu par ses utilisateurs.

D'emblée, une distinction s'impose, selon que le nombre global des valeurs fondamentales qui le constituent est *pair* ou non. Dans le premier cas, l'aksak présente une forme *symétrique* divisible par 2 ou par 3 – parfois aussi par 5 – en temps égaux, *en pulsations équidistantes*. Ainsi, par exemple, une figure de type 3 3 2 = 8 se laisse diviser par 2 ou 4, alors qu'une configuration de type 3 2 2 3 2 = 12 est divisible aussi bien par 2 ou 4 que par 3 ou 6. C'est pourquoi je qualifierai tous ceux dont le nombre global est pair comme étant des *pseudo*-aksaks.

Parmi les aksaks totalisant un nombre *impair* de valeurs fondamentales, certains se laissent réduire en pulsations équidistantes, mais uniquement selon un principe ternaire (2 2 2 3 = 9, tout comme 3 × 3 = 9). C'est pourquoi je les considérerai comme des *quasi*-aksaks.

Viennent enfin ceux, fondés sur des *nombres premiers* – tels 5, 7, 11, 13 –, qui, par définition, ne peuvent être divisés que par eux-mêmes.

La matrice *première* – j'entends par là l'aksak *matriciel* qui fonde le principe même du groupement de cellules comportant des quantités binaires *et* ternaires – est celle de 5 (2+3 ou 3+2), qui se trouve précisément être un *nombre premier*. Parce qu'il ne présente aucune ambiguïté d'interprétation quant aux modalités d'une possible réduction en temps égaux, un tel aksak est irréfutable. C'est pourquoi il me semble à la fois légitime et pertinent de qualifier d'*authentique* tout aksak issu d'un nombre premier.

Reste le cas des aksaks *couplés* et des aksaks *composés* qui correspondent au groupement de deux ou plusieurs aksaks. Là encore, il convient de subdiviser chacune de ces deux catégories, selon que le nombre global de valeurs des aksaks qui y figurent respectivement est pair ou impair.

Paradoxalement, le couplage de deux aksaks authentiques (donc fondés sur des nombres premiers) donnera nécessairement lieu à un module dont le nombre global sera pair. De ce fait, deux aksaks authentiques accolés l'un à l'autre perdent leur qualité originelle et se transforment en un *pseudo*-aksak. Inversement, lorsqu'un aksak pair se trouve être combiné à un aksak impair, leur couplage engendrera inévitablement une somme impaire. Or dans la mesure où cette dernière est divisible, sur une base ternaire, en temps égaux, l'on sera alors en présence d'un *quasi*-aksak; si elle y est réfractaire, on aura affaire à un aksak *authentique*.

---

11 Dans la conclusion de l'article qu'il consacre à l'aksak, Jérôme Cler fait à juste titre remarquer: «Tout ce qui précède n'a abouti qu'à mettre en garde contre une "unification" théorique autour d'un seul concept: le domaine aksak est constitué lui-même de plusieurs sous-ensembles, et n'est lui-même qu'un des modes d'agencement de la fonction qui construit les cycles, c'est-à-dire les mètres, en général» (Cler 1994: 209).

Aksaks authentiques

Par aksak *authentique*, j'entends donc un module rythmique exécuté dans un tempo rapide, fondé sur la combinaison de cellules binaires et ternaires (par exemple 5 = 2+3, 7 = 3+2+2) et dont la somme correspond nécessairement à un *nombre premier*, tel que 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29.

En raison de l'interdépendance entre leur caractère irrégulier et la rapidité de leur tempo, les aksaks authentiques sont *irréductibles à une pulsation isochrone*. Or dans une forme rythmique réfractaire à une telle division, le seul critère d'organisation temporelle demeure celui du mode de groupement des valeurs qui la constituent. Ce dernier, on l'a vu, relève du rythme. C'est pourquoi il est impossible de différencier la « mesure » d'un aksak authentique de son articulation rythmique[12].

Les aksaks *authentiques élémentaires* – j'entends par là *ceux dont le nombre de cellules ne peut être modifié* – sont 5, en 2+3, et 7, en 2+2+3. En effet, un aksak totalisant onze valeurs fondamentales peut être formé de quatre cellules (en 2 3 3 3) mais aussi de cinq (en 2 2 2 2 3), alors que dans ceux dont la somme est de 5 et de 7 valeurs, le nombre de cellules ne peut varier[13].

Par opposition aux aksaks *authentiques*, tous les autres, que leur somme soit paire ou impaire, sont divisibles en temps égaux. Il convient toutefois de les distinguer. C'est à quoi je m'attacherai maintenant.

Quasi-*aksaks*

J'ai nommé *quasi*-aksaks ceux qui comptent un nombre impair – mais non premier – de valeurs fondamentales. Ils se caractérisent par des figures à tempo vif, inscrites dans un cadre métrique dont la somme des valeurs, divisible par 3, est donc asymétrique (par exemple 2+2+2+3 = 9, qui équivaut à 3 x 3).

Cette asymétrie engendre un important coefficient d'ambiguïté, en ce qu'elle permet de percevoir le contenu rythmique de deux façons différentes, soit comme un aksak véritable, soit comme un module rythmique inscrit dans une armature métrique divisible en trois temps égaux, mais qui serait « syncopé ». Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, l'enchaînement 2 2 2 qui précède le 3, peut-il être perçu par rapport à ce dernier comme une hémiole (6 = 3 × 2 mais aussi 2 × 3).

Dave Brubeck, au début du célèbre « Blue Rondo à la Türk » – dont la partition indique comme mouvement métronomique 126 à la noire pointée (mais qui

---

12 Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter un aksak *authentique* et d'en matérialiser tour à tour le schéma métrique et la figure rythmique. Infailliblement, les deux coïncideront.

13 Les autres aksaks élémentaires sont ceux qui totalisent 8, 9, 10 et 12 valeurs fondamentales.

prend soin de préciser 378 à la croche, qui est la valeur fondamentale de cette pièce) – joue précisément sur cette ambivalence, en réitérant trois fois un aksak de 2+2+2+3 qui alterne régulièrement avec un groupement de 3+3+3 : le thème principal du morceau est construit sur la matrice rythmique suivante 2 2 2 3 – 2 2 2 3 – 2 2 2 3 – 3 3 3, qui est énoncée successivement 16 fois, pour être reprise cinq fois encore avant la fin du morceau.

Le *quasi*-aksak le plus simple est celui de 9, en 2 2 2 3.

Pseudo-*aksaks*

En raison de leur caractère symétrique, j'ai qualifié les aksaks dont la somme est paire de *pseudo*-aksaks. On entend par là une forme rythmique énoncée dans un tempo vif, inscrite dans un cadre métrique divisible dont la somme des valeurs constitutives correspond à un nombre pair (par exemple 3+3+2 = 8, qui correspond à 2 × 4 ou 4 × 2).

Les *pseudo*-aksaks élémentaires sont 8, en 2 3 3 ; 10, en 2 2 3 3 ; 12, en 2 2 2 3 3.

Translations versus *permutations*

Tout aksak contient potentiellement autant de « manières d'être », de configurations que de cellules ; or les configurations sont définies précisément par le mode de distribution des cellules qui le fondent. Un aksak comportant deux cellules, l'une binaire et l'autre ternaire (2 et 3) peut donc se présenter comme un 2 suivi d'un 3 (2+3) ou l'inverse (3+2). Un aksak totalisant sept valeurs donnant lieu à deux cellules de 2 et une de 3 offre trois possibilités : 2+2+3 , 2+3+2 et 3+2+2. On l'aura compris, il s'agit là de simples décalages, de *translations,* la cellule qui figurait en tête d'un agencement donné devenant toujours la dernière de l'agencement suivant[14]. Ce qui, compte tenu du caractère cyclique inhérent à l'aksak et de son tempo rapide, ne porte atteinte à aucune de ses propriétés. Aussi, par souci de simplification, pour chaque aksak mentionné dans les pages qui suivent, je ne retiendrai qu'une seule de ses formulation possibles, étant entendu que chacune d'elles peut faire l'objet d'un certain nombre de translations[15].

Dans les aksaks couplés, il ne peut y avoir *que* translation. Seul le regroupement de plusieurs aksaks peut faire l'objet de *permutations*, à la condition toutefois que la somme de chacun des aksaks regroupés soit différente. Le premier

---

14 Les translations procèdent du même principe que celui qui régit les renversements d'un accord.

15 Le nombre de translations auxquelles toute formulation peut donner lieu correspond toujours au nombre de cellules qu'elle présente – 1.

qui répond à cette condition compte vingt valeurs[16], qui peuvent être agencées en 5+7+8 (2 3 / 2 2 3 / 2 3 3) mais aussi en 5+8+7 (2 3 / 2 3 3 / 2 2 3). Or l'inversion de l'enchaînement 7+8 avec celui de 8+7 qui, dans les deux cas est précédé du 5, ne constitue plus une translation mais bien une *permutation*, car la *topologie* de cet aksak s'en trouve transformée. Par contre, dans un aksak qui regroupe trois éléments (c'est-à-dire trois aksaks) mais dont l'un est répété – comme c'est le cas pour celui de 17 en 5+5+7 (2 3 / 2 3 / 2 2 3) – le changement de position de n'importe lequel des trois ne donne lieu qu'à une translation.

Mélodies, amalgames et monnayages

De même que dans les aksaks exécutés par un instrument percussif, c'est l'opposition entre la durée des cellules binaires et ternaires qui rend perceptible le caractère «boiteux» des mélodies qui en adoptent le principe.

Qu'elles soient jouées sur un instrument ou chantées, il est fréquent que les mélodies en aksak aient recours au *monnayage* de certaines cellules ou à leur *amalgame*. Par *monnayage* j'entends la matérialisation d'une cellule par ses valeurs fondamentales: 1+1 pour une cellule binaire, 2+1 pour une cellule ternaire. L'*amalgame*, en revanche, consiste à fusionner deux, voire plusieurs cellules, en une durée plus longue. Il peut concerner deux cellules de même type – on aura alors 4 en 2+2 et 6 en 3+3 –, mais il peut également associer une cellule binaire à une cellule ternaire (5 en 2+3 ou en 3+2).

Il va de soi que dans un énoncé chanté, monnayages et amalgames sont tributaires du nombre des syllabes et de leurs propriétés respectives (longues ou brèves). Toutefois, les uns comme les autres ne constituent que des *variantes* qui ne mettent nullement en cause l'identité de l'aksak sur lequel la mélodie prend appui.

La dimension de la période d'une mélodie en aksak – souvent même celle d'une phrase – est bien plus vaste que celle de l'aksak qui la sous-tend. Leurs rapports peuvent être de deux ordres: dans un cas, l'organisation rythmique de la mélodie adopte celle de l'aksak, qu'elle reproduit alors inlassablement; dans l'autre, cette organisation repose sur la concaténation de deux ou plusieurs aksaks, en d'autres termes d'un aksak *composé* qui, lui aussi, sera réitéré autant de fois que la mélodie le requiert. Dans un cas comme dans l'autre, la période globale d'une mélodie constitue pratiquement toujours un multiple entier de l'aksak qui la fonde.

---

16 À partir de ce nombre, tout aksak peut donc être «décomposé» en trois ou plus d'aksaks élémentaires (cf. *infra* les critères de combinaison).

Critères de combinaison

Afin de comprendre les modalités de groupement des aksaks composés, il convient de définir au préalable les critères en vertu desquels cette organisation s'effectue. Destinés à mettre en évidence les multiples ressources de l'aksak, c'est-à-dire l'extraordinaire richesse de la combinatoire qu'il offre, ils permettent de situer tout aksak, quel qu'en soit l'agencement, dans la classe qui est la sienne, et ce, sur la base d'une classification rigoureuse.

Envisagés sous cet angle, les aksaks se divisent en plusieurs catégories, selon qu'ils sont *insécables* ou *sécables* – ces derniers pouvant être *couplés* ou *composés.*

Les insécables[17]

Un aksak est *insécable*

a) lorsqu'une seule cellule binaire alterne avec une seule cellule ternaire; c'est uniquement le cas de 5 en 2+3 ou 3+2;
b) lorsqu'une seule cellule binaire alterne avec une série de deux ou plusieurs cellules ternaires et vice-versa (2 2 2 2 *3* ou 3 3 3 *2* par exemple);
c) lorsqu'il est constitué d'une *série* de cellules de même type, alternant avec une *série* de l'autre (comme 2 2 2 2 *3 3 3* ou 3 3 3 3 *2 2 2*). La raison en est que toute segmentation entre les deux séries ferait perdre à chacune d'elles la propriété caractéristique de l'aksak, son irrégularité foncière.

Plus concrètement, sont insécables tous les aksaks ne dépassant pas onze valeurs fondamentales: **5** par 2 3, **~ 7** par 2 2 3, **~ 8** par 2 3 3, **~ 9** par 2 2 2 3, **~ 10** par 2 2 3 3, **~ 11** par 2 3 3 3 ou 2 2 2 2 3.

Les aksaks sécables

Pour être *sécable*, un aksak doit comporter au moins deux occurrences *disjointes* d'une cellule de même type, différenciée de toutes les autres: dans un aksak tel que 3 2 2 2 2 3 2 2, c'est la disjonction des deux cellules ternaires qui rend

---

17 Ce sont ceux que Jérôme Cler qualifie – par défaut – de «premiers»: «Parmi le très grand nombre de mètres caractérisés par une bichronie, c'est-à-dire associant des durées brèves valant 2 à des durées longues valant 3, en nous situant à un tempo relativement rapide (le métronome aux environ de 200 pour la croche), certains méritent d'être qualifiés de "premiers": c'est-à-dire que tous les autres, au même tempo, peuvent apparaître comme une "composition" d'un ou de plusieurs mètres "premiers"» (Cler 1994: 195). Afin d'éviter toute confusion avec les nombres premiers, c'est à dessein que je ne reprends pas ce terme.

possible son découpage en **3** 2 2 2 2 / **3** 2 2 ou – par translation d'un cran – en 2 2 2 2 **3** / 2 2 **3**. En d'autres termes, la segmentation ne peut s'effectuer qu'entre deux cellules *dont la valeur intrinsèque diffère*. Ainsi, un aksak totalisant 19 valeurs articulées en **2** 3 3 **2** 3 3 3 peut être segmenté en 2 3 3 / 2 3 3 3, alors que si sa distribution est en **3** 2 2 2 2 2 2 2 2 – voire en **2 2** 3 3 3 3 3 – il n'obéit pas à ce critère et est donc insécable.

En théorie, tous sont sécables à partir de douze, à la condition de ne pas déroger aux contraintes décrites en b) et c). Un aksak comptant 23 valeurs distribuées en 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 **3** ou en 3 3 3 3 3 3 3 **2** et un autre qui s'ordonnerait en 2 2 2 2 2 2 2 *3 3 3* ou en 3 3 3 3 3 *2 2 2 2* demeurent insécables. C'est dire qu'un aksak, quelle que soit sa dimension, peut rester réfractaire à toute segmentation.

Parmi les aksaks sécables, on distinguera ceux *couplés*, c'est-à-dire qui résultent de la conjonction de deux aksaks insécables, de ceux qui sont *composés* et qui en englobent plusieurs.

Dans le cadre de cette étude, j'examinerai tous les cas de figure qui comportent entre cinq et vingt-neuf valeurs minimales, nombre au-delà duquel les aksaks attestés sont rares[18].

Aksaks couplés

Le *couplage* de deux aksaks insécables (qu'ils soient authentiques, *pseudo-* ou *quasi-* et quelle que soit leur dimension) ne donne lieu qu'à la seule translation. C'est ce trait qui les distingue des aksaks composés.

Il n'y a d'aksak couplé qu'à partir de 12, en 7+5 (2 2 3 / 2 3): dans ce cas, il s'agit de la réunion de deux aksaks *élémentaires*, puisque le nombre de leurs cellules ne peut être modifié. En revanche, la conjonction de deux aksaks, l'un fondé sur onze valeurs et l'autre sur treize (24 en 11+13) peut faire l'objet de quatre distributions différentes – 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3, 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3, 2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 3 et 2 3 3 3 / 2 2 3 3 3 – mais aucune d'elles ne se prête à une permutation. On aura constaté dans ces deux exemples que le couplage de deux aksaks *authentiques*, donc fondés sur des nombres premiers (7+5 dans le premier, 11+13 dans le second), engendre inévitablement un *pseudo*-aksak – 12 dans un cas, 24 dans l'autre.

Le premier aksak *authentique* couplé compte 13 valeurs, en 5+8 (2 3 / 2 3 3). Le premier *quasi*-aksak, qui en compte 15, permet deux arrangements, en 5+10 (2 3 / 2 2 3 3) et 7+8 (2 2 3 / 2 3 3). Notons que chacun de ces trois couplages ne regroupe que des aksaks élémentaires.

---

18 Leur inventaire figure en annexe.

Aksaks composés

Par aksaks *composés*, j'entends ceux constitués de trois aksaks insécables au moins.

Les premiers aksaks composés sont

- pour les *authentiques*, celui de 17 valeurs, en 5+5+7 (2 3 / 2 3 / 2 2 3), qui présente par deux fois l'aksak de 5 et ne se prête donc pas à la permutation (un aksak *authentique* formé de trois éléments différents n'est possible qu'à partir de 23, en 5+7+11).
- pour les *quasi*-aksaks, celui de 21 valeurs, qui permet trois arrangements : 5+5+11 (qui ne peut être permuté), 5+7+9 et 5+9+7 dont la topologie diffère.
- pour les *pseudo*-aksaks, il s'agit de 18 en 5+5+8 (non permutable), suivi de 20 en 5+7+8 ou 5+8+7.

Principes de permutation

Pour les aksaks qui totalisent de cinq à vingt-neuf valeurs fondamentales, le nombre des permutations possibles est relativement restreint.

Tout aksak composé de trois éléments dont deux sont identiques n'admet aucune permutation[19]. Il en va de même pour ceux formés de quatre éléments dont trois sont identiques, ainsi que pour les aksaks composés de cinq dont quatre sont identiques[20].

Il ressort de ce qui précède que tout aksak composé de n éléments dont $n-1$ sont identiques, n'admet aucune permutation.

Les aksaks composés de quatre éléments dont deux seulement sont identiques offrent le même nombre d'arrangements – soit trois[21].

---

19 C'est le cas de :
19 | en 5+5+9 et 5+7+7
21 | en 5 +5+11
22 | en 5+5+12 et 7+7+8
23 | en 5+5+13, 5+9+9, 7+7+9, 7+8+8
24 | en 5+5+14, 7+7+10
25 | en 5+10+10, 7+9+9 et 8+8+9
26 | en 5+5+16, 7+7+12, 8+8+10, 8+9+9
27 | en 5+5+17, 5+11+11, 7+7+13, 7+10+10, 8+8+11
28 | en 5+5+18, 7+7+14, 8+8+12, 9+9+10
29 | en 7+11+11, 9+9+11, 9+10+10.

20 Pour les premiers, ce sont :
22 | en 5+5+5+7
23 | en 5+5+5+8
24 | en 5+5+5+9
25 | en 5+5+5+10
26 | en 5+5+5+11 et 5+7+7+7
27 | en 5+5+5+12
28 | en 5+5+5+13
29 | en 5+5+5+14.
Pour les seconds,
27 | en 5+5+5+5+7
28 | en 5+5+5+5+8
29 | en 5+5+5+5+9.

21 Ainsi, 25 – le premier de cette série – peut-il être regroupé en 5+5+7+8, 5+5+8+7 et 5+7+5+8 ; un aksak comptant 26 valeurs, en 5+5+7+9, 5+5+9+7, 5+7+5+9.

Avec ces mêmes contraintes, 27 permet trois types de combinatoire[22] et 28 en présente quatre[23] ; 29, enfin, recèle également trois types de combinatoire[24]. Un aksak formé de cinq éléments correspondant à deux *et* trois itérations des mêmes agencements admet deux arrangements (le seul cas inventorié est celui de 29, par 5+5+5+7+7 et 5+5+7+5+7).

Les aksaks qui regroupent trois éléments différents présentent deux arrangements (par exemple 20 en 5+7+8 et en 5+8+7), donc une seule permutation[25]. Enfin, un aksak fondé sur la présence de quatre éléments différents – ce qui n'est possible qu'à partir de 29 – offre six possibilités de permutation[26].

On le voit, le nombre des permutations n'est pas grand. Ce qui fait la richesse de cette forme particulière qu'est l'aksak, c'est la diversité des agencements que chacun des groupements permet. Ainsi, un aksak simplement couplé de 13+14 valeurs, offre à lui seul quatre agencements différents[27].

Aksaks structurels et aksaks culturels

Les anthropologues – tout particulièrement Clifford Geertz (1973) – insistent sur le fait que la culture doit être comprise comme un ensemble partagé de systèmes de signification et d'entendement. L'ethnomusicologue Mieczyslaw Kolinski, de son côté, évoque à propos de la métrique et du rythme l'existence de patrons mentaux, (*mental patterning*) (Kolinski 1973). Cela implique que la perception du rythme opère sur la base d'un code partagé au sein d'un même système cognitif. Deux exemples viennent le confirmer, chacun à sa façon.

En novembre 1990, dans le village de Lokulela, dans l'extrême sud-ouest du Zaïre, en pays bolia, j'ai recueilli une berceuse. La mère tenait son enfant contre sa poitrine et, frappant de sa main droite le haut de son bras gauche, scandait

---

22 a) 5+5+8+9, 5+5+9+8, 5+8+5+9;
b) 5+5+10+7, 5+5+7+10, 5+7+5+10;
c) 5+7+7+8, 5+8+7+7, 5+7+8+7.
23 a) 5+5+7+11, 5+5+11+7, 5+7+5+11
b) 5+5+8+10, 5+5+10+8, 5+8+5+10,
c) 5+7+8+8, 5+8+8+7, 5+8+7+8,
d) 5+7+7+9, 5+9+7+7, 5+7+9+7.
24 a) 5+5+7+12, 5+5+12+7, 5+12+5+7
b) 5+5+8+11, 5+5+11+8, 5+8+5+11
c) 5+5+9+10, 5+5+10+9, 5+9+5+10.
25 21 permet un regroupement: 5+7+9.
22 en permet deux: 5+7+10 et 5+8+9.
Avec 23 on obtient les deux suivants: 5+7+11 et 5+8+10.
Avec 24 on en aura quatre: 5+7+12, 5+8+11, 5+9+10, 7+8+9.
Avec 25, quatre: 5+8+12, 5+9+11, 7+8+10, 5+7+13.
Avec 26, six: 5+7+14, 5+8+13, 5+9+12, 5+10+11, 7+8+11, 7+9+10.
Avec 27, sept: 5+7+15, 5+8+14, 5+9+13, 5+10+12, 7+8+12, 7+9+11, 8+9+10.
Avec 28, neuf: 5+7+16, 5+8+15, 5+9+14, 5+10+13, 5+11+12, 7+8+13, 7+9+12, 7+10+11, 8+9+11.
Avec 29, dix: 5+7+17, 5+8+16, 5+9+15, 5+10+14, 5+11+13, 7+8+14, 7+9+13, 7+10+12, 8+9+12, 8+10+11.
26 5+7+8+9, 5+8+9+7, 5+9+8+7, 9+5+8+7, 9 +7+8+5, 9+8+5+7.
27 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 / 2 2 2 2 3 3 et 2 2 3 3 3 / 2 3 3 3 3.

son chant par l'ostinato rythmique asymétrique suivant 2 2 2 3. Cet ostinato irrégulier de neuf valeurs fondamentales – qui est en fait un *pseudo*-aksak – peut tout aussi bien se concevoir sur une base de trois pulsations équidistantes (3x3). Aussi, afin de tester sa réaction, j'ai superposé celles-ci au chant de la mère, suscitant aussitôt sa réprobation ainsi que celle, immédiate et unanime, de tous les villageois présents. Cela signifie que pour les Bolia, cette berceuse ne peut être pensée que sous la forme d'un aksak.

À l'inverse – les ethnomusicologues anglo-saxons ont mis en évidence l'existence d'un patron rythmique panafricain (nommé «*standard time line pattern*»), 12 en 2 2 3 2 3, qui pourrait être considéré comme le couplage de deux aksaks authentiques: 5 (2 3) + 7 (2 2 3). Or partout en Afrique centrale où j'ai demandé – sans plus de précision – qu'on superpose à cette figure des battements de mains, les frappes correspondaient systématiquement au regroupement des douze valeurs élémentaires en quatre pulsations ternaires (4 × 3). Ici, la figure est pensée en fonction d'une symétrie globale et en aucun cas comme la juxtaposition de deux aksaks.

Ces deux exemples illustrent de façon éloquente la divergence qui peut exister entre l'aksak, considéré uniquement sous son aspect structurel et la manière dont il est ressenti dans un contexte culturel donné.

Toute description ethnomusicologique du phénomène aksak se doit de prendre en compte ces deux aspects.

Au terme de cet examen, l'aksak *authentique* apparaît comme la forme temporelle la plus condensée qui soit, puisque tout y fusionne: la forme est délimitée par un cadre périodique dont l'armature métrique se confond avec l'articulation du rythme (Arom 1992).

Puisqu'il est impossible de marquer de façon différente la «mesure» de l'aksak authentique et son rythme, il s'ensuit que la «mesure», absorbée par ce dernier, n'a pas d'existence autonome. Ne subsiste qu'un seul niveau d'articulation, celui de la forme elle-même.

De surcroît, cette démonstration à propos de l'aksak m'aura permis de déterminer le statut de la mesure et de dissiper du même coup la confusion qui règne dans les rapports entre la métrique, telle qu'elle est généralement admise, et le rythme. Convention graphique pour régler l'agencement des durées et en faciliter la lecture, la mesure constitue un cadre *abstrait* – puisque *prédéterminé et vide* – qui préexiste à la musique. Le concept de mesure préfigure cependant l'un des attributs de la substance sonore qui viendra s'y inscrire – celui d'*une marque réitérative régulière*. De ce fait, une fois dotée de substance, la mesure constitue un *premier niveau* d'articulation rythmique.

Annexe I
Inventaire des aksaks comptant de 5 à 29 valeurs fondamentales

Cet inventaire recense, par ordre croissant, les caractéristiques et les ressources de tous les aksaks qui totalisent entre 5 et 29 valeurs fondamentales[28], quel que soit leur type (*authentique*, *pseudo-* ou *quasi-*)[29]. Pour chaque type, on trouvera successivement les aksaks *insécables* (élémentaires et non élémentaires), ceux *couplés* et ceux *composés*. Ces deux derniers sont présentés en fonction du nombre de combinaisons qu'ils offrent – c'est-à-dire du nombre d'*éléments* (donc d'aksaks) dont ils sont formés – et aussi du nombre de distributions que chacun de ces éléments admet (**19** en 5+14, par exemple, peut être distribué soit en 2 3 / *2 2 2 2 3 3*, soit en 2 3 / *2 3 3 3 3*). Les différentes distributions d'un même arrangement sont indiquées par le symbole **~**. Enfin, rappelons que les translations ne sont pas prises en compte dans cet inventaire.

5 | Authentique
2 3 – Élémentaire insécable

7 | Authentique
2 2 3 – Élémentaire insécable

8 | Pseudo
2 3 3 – Élémentaire insécable

9 | Quasi
2 2 2 3 – Élémentaire insécable

10 | Pseudo
2 2 3 3 – Élémentaire insécable

11 | Authentique
2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 3 – Insécables

12 | Pseudo
2 2 2 3 3 – Élémentaire insécable
Couplé 7+5 2 2 3 / 2 3 [formé de 2 aksaks authentiques]

13 | Authentique
Insécables 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 3 3
Couplé 5+8 2 3 / 2 3 3

14 | Pseudo
Insécables 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 3 3
Couplé 5+9 2 3 / 2 2 2 3

---

28 Seul n'y figure pas le nombre 6, qui ne permet aucune alternance entre une cellule binaire et une cellule ternaire.

29 Pour la beauté de la chose, j'ai choisi de m'arrêter à 29 – nombre premier – donc un aksak *authentique*. Au-delà de ce chiffre, la combinatoire, exponentielle, devient très lourde et les aksaks attestés se font rares (cf. Annexe II: Aksaks attestés).

15 | Quasi
Insécables 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 3 3
Couplés
5+10 2 3 / 2 2 3 3
7+8 2 2 3 / 2 3 3

16 | Pseudo
Insécables 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 3 3 3
Couplés
5+11 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
7+9 2 2 3 / 2 2 2 3

17 | Authentique
Insécables 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 3 3 3 3
Couplés
5+12 2 3 / 2 2 2 3 3
7+10 2 2 3 / 2 2 3 3
8+9 2 3 3 / 2 2 2 3
Composé de 3 éléments dont 2 sont identiques:
5+5+7 2 3 / 2 3 / 2 2 3 [formé de 3 aksaks authentiques]

18 | Pseudo
Insécables 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 3 3 3 3
Couplés
5+13 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
7+11 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
8+10 2 3 3 / 2 2 3 3
Composé de 3 éléments dont 2 sont identiques:
5+5+8 2 3 / 2 3 / 2 3 3

19 | Authentique
Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 3 3
Couplés
5+14 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3
7+12 2 2 3 / 2 2 2 3 3
8+11 2 3 3 / 2 2 2 2 3
9+10 2 2 2 3 / 2 2 3 3
Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques:
5+5+9 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3
5+7+7 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 [formé de 3 aksaks authentiques]

20 | Pseudo
Insécables 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 3 3 3 3 3 3
Couplés
5+15 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 3
7+13 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
8+12 2 3 3 / 2 2 2 3 3
9+11 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 / 2 3 3 3
Composé de 3 éléments dont 2 sont identiques
5+5+10 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3
Composés de 3 éléments différents
5+7+8 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3
5+8+7 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3

21 | Quasi

Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 3 3 3 3 3
Couplés
5+16 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 3
7+14 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 3
8+13 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 2 3 3 3
9+12 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3
10+11 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 3 / 2 3 3 3
Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques
5+5+11 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
5+8+8 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3
Composés de 3 éléments différents
5+7+9 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3
5+9+7 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3

22 | Pseudo

Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 3 3
Couplés
5+17 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~
2 3 / 2 3 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
7+15 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3
8+14 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 / 2 3 3 3 3
9+13 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3
10+12 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3
11+11[30] 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
Composés de 3 élements dont 2 sont identiques
5+5+12 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 3
7+7+8 2 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3
Composés de 3 élements différents
5+7+10 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 3
5+10+7 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3
5+8+9 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3
5+9+8 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3
Composés de 4 élements dont 3 sont identiques
5+5+5+7 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 3 [formé de 4 aksaks authentiques]

23 | Authentique

Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 3 3 3 3 3 3
Couplés
5+18 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 3
7+16 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 3 3
8+15 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 2 2 3 3
9+14 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 3 / 2 3 3 3
10+13 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 3 / 2 2 3 3
11+12 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 2 3
Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques
5+5+13 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
5+9+9 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3
7+7+9 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3
7+8+8 2 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3

---

30 Le couplage de deux élements dont la somme est identique est pertinent lorsque leurs agencements diffèrent – ce qui est le cas ici (2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 3). Ce même principe est à l'œuvre dans le couplage 13+13, en 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 3 3.

Composés de 3 éléments différents
5+7+11 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
5+11+7 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
5+8+10 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3
5+10+8 2 3 / 2 2 3 3 / 2 3 3
Composé de 4 éléments dont 3 sont identiques
5+5+5+8 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 3 3

24 | Pseudo
Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 2 2 3 3 3 3 3 3
Couplés
5+19 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 3 ~
2 3 / 2 2 3 3 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
7+17 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~
2 2 3 / 2 3 3 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
8+16 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 / 2 2 3 3 3 3
9+15 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3
10+14 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 3 / 2 3 3 3 3
11+13 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3 ~ 2 3 3 3 /2 2 2 2 2 3 ~
2 3 3 3 / 2 2 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques
5+5+14 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 3 3 3
7+7+10 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 3
Composés de 3 éléments différents :
5+7+12 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 3
5+12+7 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 3
5+8+11 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 3
5+11+8 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 3 3
5+9+10 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 3
5+10+9 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 3
7+8+9 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3
7+9+8 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3
Composé de 4 éléments dont 3 sont identiques
5+5+5+9 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3
Composé de 4 éléments dont 2 *et* 2 sont identiques
5+5+7+7 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 [formé de 4 aksaks authentiques]

25 | Quasi
Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 3 3 3 3
Couplés
5+20 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3 3 3
7+18 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3 3
8+17 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 3 / 2 3 3 3 3 3
9+16 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3 3
10+15 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3 3
11+14 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~
2 3 3 3 / 2 3 3 3 3
12+13 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 3 / 2 2 3 3 3
Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques
5+5+15 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 3 3
5+10+10 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3 3
7+7+11 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 3
[formé de 3 aksaks authentiques]
7+9+9 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3
8+8+9 2 3 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3
Composés de 3 éléments différents
5+7+13 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 3 3
[formé de 3 aksaks authentiques]

5+13+7 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 2 3
[formé de 3 aksaks authentiques]
5+8+12 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3 3
5+12+8 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 3 3
5+9+11 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3 3
5+11+9 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 2 3
7+8+10 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3
7+10+8 2 2 3 / 2 2 3 3 / 2 3 3
Composé de 4 éléments dont 3 sont identiques
5+5+5+10 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3
Composé de 4 éléments dont 2 sont identiques
5+5+7+8 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3
5+5+8+7 2 3 / 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3
5+7+5+8 2 3 / 2 2 3 / 2 3 / 2 3 3

26 | Pseudo
Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 2 2 2 3 3 3 3 3 3 ~
2 3 3 3 3 3 3 3 3
Couplés
5+21 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 3 3
7+19 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 3 3 3
[formé de 2 aksaks authentiques]
8+18 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 / 2 2 2 3 3 3 3
9+17 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 3 / 2 3 3 3 3
10+16 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 3 / 2 2 3 3 3 3
11+15 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3
2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 2 3 3 3
12+14 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 3 3 / 2 3 3 3 3
13+13 2 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3 [formé de 2 aksaks authentiques]
Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques
5+5+16 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3 3 3
7+7+12 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 3
8+8+10 2 3 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3
8+9+9 2 3 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3
Composés de 3 éléments différents
5+7+14 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 3 3
5+14+7 2 3 / 2 2 2 2 3 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3 / 2 2 3
5+8+13 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3 3
5+13+8 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 3 3
5+9+12 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3
5+12+9 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 2 3
5+10+11 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 /2 2 3 3 / 2 3 3 3
5+11+10 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 3 3
7+8+11 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 3
7+11+8 2 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 / 2 3 3
7+9+10 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 3
7+10+9 2 2 3 / 2 2 3 3 /2 2 2 3
Composés de 4 éléments dont 3 sont identiques
5+5+5+11 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 3 3 3
[formé de 4 aksaks authentiques]
5+7+7+7 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 [formé de 4 aksaks authentiques]
Composés de 4 éléments dont 2 sont identiques
5+5+7+9 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3
5+5+9+7 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3
5+7+5+9 2 3 / 2 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3
Composés de 4 éléments dont 2 *et* 2 sont identiques
5+5+8+8 2 3 / 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3

27 | Quasi

Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 2 2 3 3 3 3 3 3

Couplés

5+22 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 3 3 3

7+20 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 3 3 3

8+19 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 3 / 2 2 3 3 3 3

9+18 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3 3

10+17 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 3 / 2 3 3 3 3 3

11+16 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 3 3 3 3

12+15 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3 3

13+14 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 3 3 / 2 3 3 3 3

Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques

5+5+17 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 3 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]

5+11+11 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]

7+7+13 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]

7+10+10 2 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3 3

8+8+11 2 3 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 3 3 / 2 3 3 3

Composés de 3 éléments dont 2 sont semblables[31]

5+11+11 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 2 2 3 [formé de 3 aksaks authentiques]

Composés de 3 éléments différents

5+7+15 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3

5+15+7 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 3 / 2 2 3

5+8+14 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 3 3

5+14+8 2 3 / 2 2 2 2 3 3 / 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3 / 2 3 3

5+9+13 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3

5+13+9 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 2 2 3

5+10+12 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3

5+12+10 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 3 3

7+8+12 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3 3

7+12+8 2 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 3 3

7+9+11 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3 3

7+11+9 2 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 2 3

8+9+10 2 3 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 3

8+10+9 2 3 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 3

Composé de 4 éléments dont 3 sont identiques

5+5+5+12 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 3

Composé de 4 éléments dont 2 sont identiques

5+5+7+10 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3

5+5+10+7 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3

5+7+5+10 2 3 / 2 2 3 / 2 3 / 2 3 3

5+5+8+9 2 3 / 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3

5+5+9+8 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3

5+8+5+9 2 3 / 2 3 3 / 2 3 / 2 2 2 3

5+7+7+8 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3

5+7+8+7 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3

5+8+7+7 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 / 2 2 3

Composé de 5 éléments dont 4 sont identiques

5+5+5+5+7 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 3 [formé de 5 aksaks authentiques]

---

31 Ici le 5 est suivi de 2 x 11, mais l'agencement de chacun d'eux diffère.

28 | Pseudo

Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 2 2 2 2 3 3 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3

Couplés

5+23 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3
2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3 3 3 3
[formé de 2 aksaks authentiques]

7+21 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3 3

8+20 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 3 3 / 2 3 3 3 3 3

9+19 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3 3

10+18 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3 3 3

11+17 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 3
2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 3 3 / 2 3 3 3 3
[formé de 2 aksaks authentiques]

12+16 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 3 3 / 2 2 3 3 3 3

13+15 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~
2 2 3 3 3 / 2 2 2 3 3 3

14+14 2 2 2 2 3 3 / 2 3 3 3 3

Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques

5+5+18 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 3 3 3

7+7+14 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 3 3

8+8+12 2 3 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3 3

9+9+10 2 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 3

8+10+10 2 3 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3 3

Composés de 3 éléments différents

5+7+16 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 3 3 3

5+16+7 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 3 / 2 2 3

5+8+15 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3 3 3

5+15+8 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 / 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 3 / 2 3 3

5+9+14 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3 3 3

5+14+9 2 3 / 2 2 2 2 3 3 / 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3 / 2 2 2 3

5+10+13 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3 3 3

5+13+10 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 2 3 3

5+11+12 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 2 3 3

5+12+11 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 3 3 3

7+8+13 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3 3

7+13+8 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 3 3

7+9+12 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3

7+12+9 2 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 2 3

7+10+11 2 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 3 / 2 3 3 3

7+11+10 2 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 3 3

8 +9 +11 2 3 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3 3

8+11+9 2 3 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 3 3 3 / 2 2 2 3

Composé de 4 éléments dont 3 sont identiques

5+5+5+13 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3 3
[formé de 4 aksaks authentiques]

Composés de 4 éléments dont 2 sont identiques

5+5+7+11 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 3
[formé de 4 aksaks authentiques]

5+5+11+7 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 3
[formé de 4 aksaks authentiques]

5+11+5+7 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 3 / 2 2 3
[formé de 4 aksaks authentiques]

5+5+8+10 2 3 / 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3

5+5+10+8 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3 / 2 3 3

5+10+5+8 2 3 / 2 2 3 3 / 2 3 / 2 3 3

5+7+7+9 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3

5+7+9+7 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3
5+9+7+7 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3
5+7+8+8 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3
5+8+8+7 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 / 2 2 3
5+8+7+8 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 / 2 3 3
Composés de 4 éléments dont 2 *et* 2 sont identiques
5+5+9+9 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3
Composé de 5 éléments dont 4 sont identiques
5+5+5+5+8 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 3 3

29 | Authentique
Insécables 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 2 2 2 3 3 3 3 3 3 ~ 2 3 3 3 3 3 3 3 3
Couplés
5+24 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 3 3 3
7+22 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 3 3 3 3
8+21 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 / 2 2 3 3 3 3
9+20 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 3 / 2 3 3 3 3 3
10+19 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 3 3 / 2 2 3 3 3 3
11+18 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 3 3 / 2 2 2 3 3 3
12+17 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 2 2 3 3 / 2 3 3 3 3
13+16 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3 3 ~ 2 2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 3 3 / 2 2 3 3 3 3
14+15 2 2 2 2 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3 3 2 3 3 3 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 3 3 / 2 2 2 3 3 3
Composés de 3 éléments dont 2 sont identiques
5+5+19 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
5+12+12 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3
7+7+15 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3
7+11+11 2 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 / 2 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
8+8+13 2 3 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3 3
9+9+11 2 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3 3
9+10+10 2 2 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3 3
Composés de 3 éléments dont 2 sont semblables
7+11+11 2 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 2 2 3
Composés de 3 éléments différents
5+7+17 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 3 3 3 [formés de 3 aksaks authentiques]
5+17+7 2 3 / 2 2 2 2 2 2 2 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 3 3 3 / 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3 3 / 2 2 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
5+8+16 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 3 3 3
5+16+8 2 3 / 2 2 2 2 2 3 3 / 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 3 / 2 3 3
5+9+15 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3 3
5+15+9 2 3 / 2 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 3 3 3 / 2 2 2 3
5+10+14 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 / 2 3 3 3 3
5+14+10 2 3 / 2 2 2 2 3 3 / 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 3 / 2 2 3 3
5+11+13 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 2 3 3 3 [formé de 3 aksaks authentiques]
5+13+11 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 3 3 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 3 3 3 [formés de 3 aksaks authentiques]
7+8+14 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 3 3
7+14+8 2 2 3 / 2 2 2 2 3 3 / 2 3 3 ~ 2 2 3 / 2 3 3 3 3 / 2 3 3

7+9+13 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 3 3
7+13+9 2 2 3 / 2 2 2 2 2 3 / 2 2 2 3 ~ 2 2 3 / 2 2 3 3 3 / 2 2 2 3
7+10+12 2 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 3 3
7+12+10 2 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 3 3
8+9+12 2 3 3 / 2 2 2 3 / 2 2 2 3 3
8+12+9 2 3 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 2 3
8+10+11 2 3 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 3 / 2 2 3 3 / 2 3 3 3
8+11+10 2 3 3 / 2 2 2 2 3 / 2 2 3 3 ~ 2 3 3 / 2 3 3 3 / 2 2 3 3
Composés de 4 éléments dont 3 sont identiques
5+5+5+14 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 3 3 3 3
7+7+7+8 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 /2 3 3
5+8+8+8 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 / 2 3 3
Composés de 4 éléments dont 2 sont identiques
5+5+7+12 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 3
5+5+12+7 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 3 / 2 2 3
5+7+5+12 2 3 / 2 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 3
5+5+8+11 2 3 / 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 2 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 3 / 2 3 3 3
5+5+11+8 2 3 / 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 / 2 3 3 3 / 2 3 3
5+11+5+8 2 3 / 2 2 2 2 3 / 2 3 / 2 3 3 ~ 2 3 / 2 3 3 3 / 2 3 / 2 3 3
5+5+9+10 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 3
5+5+10+9 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 2 3
5+9+5+10 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 / 2 2 3 3
5+7+7+10 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 3
5+7+10+7 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3
5+10+7+7 2 3 / 2 2 3 3 / 2 2 3 / 2 2 3
Composés de 4 éléments différents
5+7+8+9 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3
5+7+9+8 2 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3
5+8+7+9 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3 / 2 2 2 3
5+8+9+7 2 3 / 2 3 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3
5+9+7+8 2 3 / 2 2 2 3 / 2 2 3 / 2 3 3
5+9+8+7 2 3 / 2 2 2 3 / 2 3 3 / 2 2 3
Composés de 5 éléments dont 4 sont identiques
5+5+5+5+9 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 2 3
Composés de 5 éléments dont 3 et 2 sont identiques
5+5+5+7+7 2 3 / 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 2 3 [formé de 5 aksaks authentiques]
5+5+7+5+7 2 3 / 2 3 / 2 2 3 / 2 3 / 2 2 3 [formé de 5 aksaks authentiques]

Annexe II
Aksaks attestés

Les aksaks *attestés* sont ceux dont j'ai pu – de manière empirique – prendre connaissance[32]. Le recensement qui figure ci-dessous, loin d'être exhaustif, n'a d'autre visée que de permettre au lecteur d'accéder aisément à des illustration sonores (à dessein en CDs uniquement) ou à des transcriptions publiées.

Les aksaks attestés sont indiqués par le titre du CD et les numéros des plages où ils figurent; pour les transcriptions, la mention du pays d'origine de chaque aksak inventorié est suivie, entre parenthèses, du nom de l'auteur et de l'année de publication.

Les aksaks sont reproduits ici dans les configurations sous lesquelles ils figurent dans les CD et dans les transcriptions.

Les translations sont indiquées par ~ (par exemple **11** – 2 2 3 2 2 ~ 2 2 2 2 3 ~ 3 2 2 2).

5
CD
en 2 3 – *Grèce. Hommage à Tsitsanis*, plage 5.
Namibie. Chants des Bushmen Ju'hoansi, plage 19.
Afrique Centrale. Chants Kongo, plage 22.
Polyphonies des Twa du Rwanda, plages 3, 6, 7.
en 3 2 – *Afrique Centrale. Tambours Kongo*, plages 1, 14.
Bulgarie. Musique du pays chope, plages 2, 3.
Turkestan. Komuz kirghize et dombra kazakh, plage 16.
Norvège. Musique folklorique de l'Agder, plages 4, 13, 14, 16, 17, 29.
Turquie – Musique Bektachi. Chants des Achik, plage 11.
Turquie. Chants sacrés d'Anatolie, plages 14, 16.

Transcriptions
en 2 3 ~ 3 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Macédoine et Grèce (Swets 1958).

7
CD
en 3 2 2 – *Grèce – Épire. Takoutsia, musiciens de Zagori*, plages 3, 5.
Greece. Carnaval Songs, plages 16, 21.
Turquie. Musiques des Yayla, plage 3.
Turquie. Chants sacrés d'Anatolie, plage 7.
Vocal Music in Crete, plage 10.
en 2 2 3 – *Turkestan. Komuz kirghize et dombra kazakh*, plage 18.
Greece. Carnaval Songs, plage 7.
Musik der Nubier. Nord Sudan, CD I, plage 6.

Transcriptions
en 3 2 2 ~ 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Grèce (Swets 1958);
~ 2 3 2 Serbie (Swets 1958).

---

32 Jérôme Cler a eu la gentillesse de me communiquer quelques exemples sonores dont je n'avais pas connaissance. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

8
CD
en 2 3 3 – *Namibie. Chants des Bushmen Ju'hoansi*, plages 12, 13.
en 3 3 2 – *Grèce. Bouzouki et touberleki*, plage 10.
Greece. Carnaval Songs, plage 18.
Musik der Nubier. Nord Sudan, CD II, plage 2.
en 3 2 3 – *Turquie. Chants sacrés d'Anatolie*, plage 8.

Transcriptions
en 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Croatie (Swets 1958); ~ 2 3 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Macédoine (Swets 1958); ~ 3 3 2 – Grèce (Swets 1958), Bulgarie (Djoudjeff 1931).

9
CD
en 2 2 2 3 – *Grèce. Hommage à Tsitsanis*, plages 9, 14.
Turquie. Musiques des Yayla, plages 4, 5, 7.
en 2 3 2 2 – *Turquie. Musiques des Yayla*, plage 10.

Transcriptions
en 2 2 2 3 ~ 2 2 3 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Serbie (Swets 1958); ~ 2 3 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Grèce (Swets 1958); ~ 3 2 2 2 – Turquie (Swets 1958).

10
CD
en 3 3 2 2 – *Cameroun. Flûtes des Monts Mondara*, plage 3.
Turquie – Musique Bektachi. Chants des Achik, plage 9.
en 3 2 2 3 – *Inde – Rajasthan. Musiciens professionnels*, plage 7.

Transcriptions
en 3 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Turquie (Swets 1958); ~ 3 3 2 2 ~ 2 2 3 3 ~ 2 3 3 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Serbie (Swets 1958).

11
CD
en 2 2 3 2 2 – *Bulgarie. Musique du pays chope*, plages 15, 21.
Macedonien. Ayde Mori, plages 2, 9.

Transcriptions
en 2 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Serbie (Swets 1958); ~ 2 2 3 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Macédoine (Singer 1974); ~ 3 2 2 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Macédoine (Swets 1958).
en 3 2 3 3 – Serbie (Swets 1958).

12[33]
CD
Transcriptions
en 3 2 2 2 3 [insécable] – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Macédoine (Swets 1958, Singer 1974).
en 2 3 2 2 3 ~ 3 2 2 3 2 ~ 3 2 3 2 2 – Macédoine (Swets 1958); ~ 2 2 3 2 3 – Yougoslavie (Swets 1958).

---

33 En Afrique subsaharienne, les aksaks « structurels » de type 12, en 5+7 sont fréquents mais, on l'a vu, ils ne sont pas *pensés* comme tels par les membres des communautés qui en font usage. C'est pourquoi je n'ai mentionné ici ni CD ni transcriptions les concernant. Il en va de même en Afrique centrale pour les aksaks « structurels » de 16, en 7+9 (que l'on trouve notamment chez les Gbaya de Centrafrique) et pour ceux de 24, en 11+13, qui semblent être l'apanage des Pygmées Aka.

13
CD
en 2 2 3 3 3 [insécable] – *Éthiopie. Musiques vocales et instrumentales*, CD 1 - plage 6.
en 2 2 3 2 2 2 [insécable] – *Bulgarie. Musique du pays chope*, plage 6.

Transcriptions
en 2 2 2 2 2 3 [insécable] – Bulgarie (Djoudjeff 1931) ; ~ 2 3 2 2 2 2 – Bulgarie (Swets 1958) ;
3 2 3 2 3 ~ 2 3 3 2 3 – Macédoine (Swets 1958) ; ~ 3 2 2 2 2 2 ~ 2 2 2 3 2 2 – Macédoine (Singer 1974).

14
Transcriptions
en 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Serbie (Swets 1958) ; ~ 2 3 2 3 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931) ; 2 2 2 3 2 3 – Bulgarie (Swets 1958, Djoudjeff 1931).

15
CD
en 2 2 2 2 3 2 2 [insécable] – *Bulgarie. Musique du pays chope*, plage 17.

Transcriptions
en 3 2 2 3 2 3 – Macédoine (Swets 1958).

16
CD
en 3 2 3 3 3 2 – *Turquie – Musique Bektachi. Chants des Achik*, plage 1.
en 3 3 2 3 2 3 – *Capoeira, Samba, Candomblé (Bahia/Brasil)*, plage 11.

Transcriptions
en 2 2 3 2 2 2 3 – Yougoslavie (Swets 1958) ; ~ 2 3 2 2 3 2 2 – Macédoine (Swets 1958).

17
Transcriptions
en 2 2 2 2 2 2 2 3 [insécable] – Bulgarie (Djoudjeff 1931, Swets 1958) ; ~ 2 2 2 3 2 2 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 3 2 3 2 2 3 – Macédoine (Singer 1974).

18
Transcriptions
en 2 2 3 2 2 3 2 2 – Macédoine (Swets 1958, Singer 1974) ; ~ 3 2 2 2 2 3 2 2 – Macédoine (Singer 1974) ; ~ 3 2 2 3 2 2 2 2 – Grèce (Swets 1958) ; ~ 2 2 3 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931.
en 3 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 3 2 3 2 2 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

19
Transcriptions
en 3 2 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931), Macédoine (Swets 1958).
en 3 2 2 2 3 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 2 3 2 3 2 2 3 ~ 2 2 3 2 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 2 2 3 2 2 2 2 2 [insécable]– Bulgarie (Swets 1958).
en 2 2 2 3 2 3 2 3 ~ 2 3 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

21[34]
Transcriptions
en 2 3 2 3 2 2 2 2 3 ~ 2 2 2 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 2 3 2 3 2 2 2 3 ~ 2 2 2 3 2 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

22
Transcriptions
en 2 2 2 2 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 2 3 2 3 2 3 2 3 ~ 2 3 2 3 2 3 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

23
Transcriptions
en 2 2 2 2 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 2 2 3 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931); ~ 2 2 2 3 2 2 2 3 2 3 – Macédoine (Singer 1974).
en 3 2 3 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

24
CD
en 2 3 2 3 3 3 2 3 3 – *Zaïre. La musique des Nande*, plage 7.

Transcriptions
en 2 2 2 2 3 2 2 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 2 2 2 3 2 2 2 3 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 2 2 3 2 3 2 3 2 3 ~ 2 3 2 2 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
en 2 3 2 3 2 3 3 3 3 – Macédoine (Kremenliev 1952).

25
Transcription
en 2 2 3 2 3 2 2 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

26
Transcription
en 2 2 3 2 3 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

27
CD
en 3 3 3 3 3 3 3 2 2 2 [insécable] – *Pérou. Musique des communautés indigènes du Cuzco*, plages 11 et 14.

Transcription
en 2 2 2 3 2 3 2 2 2 3 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

28
Transcription
en 2 2 2 3 2 3 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

---

34 Je n'ai recensé aucun aksak de 20.

29[35]

Transcription
en 2 2 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 ~ 2 3 2 3 2 2 2 3 2 3 2 3 ~ 2 3 2 2 2 3 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

---

35 Voici les aksaks au-delà de 29 que j'ai recensés :

Transcriptions
30
2 2 3 2 2 2 2 3 2 2 2 2 2 2 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
32
2 2 2 3 2 2 2 3 2 2 3 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
2 2 3 2 2 2 2 3 2 2 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931). Macédoine (Kremenliev 1952).
2 2 2 3 2 2 2 3 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
33
2 3 2 3 2 2 2 2 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
2 3 2 2 2 3 2 3 2 2 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
34
2 2 3 2 2 2 3 2 2 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
35
2 2 2 3 2 2 2 2 2 2 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
37
2 2 2 3 2 2 3 2 3 2 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
3 2 2 2 2 3 2 2 2 3 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

CD
39
3 2 2 3 2 2 3 2 2 2 2 3 3 2 2 2 2 – *Grèce. Bouzouki et touberleki*, plage 5.

Transcriptions
41
2 2 2 3 2 2 2 3 2 2 3 2 2 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
42
2 2 2 3 2 3 2 2 2 3 2 2 2 3 2 3 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).
44
2 2 2 3 2 2 2 3 2 2 2 2 2 2 2 3 2 2 2 3 – Bulgarie (Djoudjeff 1931).

Références bibliographiques

APEL Willi
1944 *Harvard Dictionary of Music.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie.* Paris: SELAF, Collection Ethnomusicologie I, 2 vol.

1992 «'À la recherche du temps perdu': métrique et rythme en musique», in Jean-Jacques Wunenburger, éd.: *Les rythmes. Lectures et théories.* Paris: l'Harmattan, Collection Conversciences: 195-205.

AUGUSTIN
1947 *La musique. De musica libri sex.* Introduction, traduction et notes de Guy Fianert et F.-J. Thonnard. Bruges: Desclée De Brouwer et Cie.

BARTOK Béla
1981 *Musique de la vie. Autobiographie, lettres et autres écrits*, choisis, traduits et présentés par Philippe A. Autexier. Paris: Stock, Collection Musique.

BENARY Peter
1973 *Rhythmik und Metrik. Eine praktische Einleitung.* Köln: Musikverlag Hans Gerig.

BLUME Friedrich (éd.)
1949-1979 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (M.G.G), *Sachteil*, 17 vol. Kassel, Basel, London, New York.

BRĂILOIU Constantin
1973 [1951] «Le rythme aksak», in Gilbert Rouget, éd.: *Problèmes d'ethnomusicologie.* Genève: Minkoff Reprints: 303-340 [réédition d'un article paru dans la *Revue de Musicologie* XXXIII, 1951: 71-108].

BRUBECK Dave
1960 *Blue Rondo à la Türk.* San Francisco: Derry Music Company.

CHAI LLEY Jacques
1961 *40 000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique.* Paris: Plon.

CLER Jérôme
1994 «Pour une théorie de l'aksak». *Revue de Musicologie* LXXX/1: 181-210.

COOPER, Grosvenor & Leonard B. MEYER
1960 *The Rhythmic Structure of Music.* Chicago: The University of Chicago Press.

CORTOT Alfred (éd.)
1997 *Chopin. Œuvres posthumes pour piano.* Édition de travail avec commentaires d'Alfred Cortot. Paris: Salabert.

DJOUDJEFF Stoyan
1931 *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare.* Paris: Champion.

FINSCHER Ludwig (éd.)
1994 – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (M.G.G), *Sachteil*, 9 vol. parus. Kassel, Basel, London, New York.

GEERTZ Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books.

HERZFELD Friedrich
1974 *Ullstein Lexikon der Musik.* Frankfurt, Berlin, Wien: Verlag Ullstein.

HOOD Mantle
1971 *The Ethnomusicologist.* New York: Mc Graw Hill.

KOLINSKI Mieczyslaw
1973 «A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns». *Ethnomusicology* XVII/3.

KREMENLIEV Boris A.
1952 *Bulgarian-Macedonian Folk Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

MICHEL François (éd.)
1958-1961 *Encyclopédie de la Musique*, 3 vol. Paris: Fasquelle.

REINHARD Kurt
1968 *Einführung in die Musikethnologie*. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler.

RIEMANN Hugo (éd.)
1967 *Riemann Musiklexikon*, 3 vol. Mainz: Schott.

ROUSSEAU Jean-Jacques
1768 *Dictionnaire de la Musique*. Paris: chez la veuve Duchesne.

SACHS Curt
1953 *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*. New York: W.W. Norton & Cie.

SADIE Stanley (éd.)
1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol. London: Macmillan.
2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, 29 vol. London: Macmillan.

SINGER Alice
1974 «The Metrical Structure of Macedonian Dance». *Ethnomusicology* XVIII/3.

SIRON Jacques
2002 *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris: Éditions Outre Mesure.

SOURIS André
1961 Article «Temps», in Michel 1958-1961, vol. III.

STOÏN Vasil
1927 *Balgarskata narodna muzika. Metrika i ritmika* [Musique populaire bulgare. Métrique et rythme]. Sofia.

SWETS Wouter
1958 «Development of Unusual Metrical Types in the Folk Music of the Balkans and Asia Minor». *Antiquity and Survival* II/4: 387-404.

Références discograpiques

Afrique Centrale. Chants Kongo, Collection Musiques du Monde, Buda ADE 82512-2.

Afrique Centrale. Tambours Kongo, Collection Musiques du Monde, Buda ADE 92525-2.

Bulgarie. Musique du pays chope, Le Chant du Monde LDX 274970.

Cameroun. Flûtes des Monts Mondara, Ocora C 560110.

Éthiopie. Musiques vocales et instrumentales, Ocora C 580055/56.

Grèce. Bouzouki et touberleki, Arion ARN 64089.

Grèce – Épire. Takoutsia, musiciens de Zagori, Collection Inédit, Auvidis W 260020.

Grèce. Hommage à Tsitsanis, Ocora C 559010 HM 65.

Greece. Carnaval Songs, Domna Samiou Greek Folk Music Association CD 3.

Inde – Rajasthan. Musiciens professionnels, Ocora C 580044.

Laver Bariu. Songs of the City of Roses, Globe Style Production LC 5503.
Macedonien. Ayde Mori, Kalan Müzik 226.
Musik der Nubier. Nord Sudan, Museum Collection Berlin CD 22/23.
Namibie. Chants des Bushmen Ju'hoansi, Ocora C 560117.
Norvège. Musique folklorique de l'Agder..., Collection Unesco, Auvidis D 8063.
Pérou. Musique des communautés indigènes du Cuzco, Collection Unesco, Auvidis D 8268.
Polyphonies des Twa du Rwanda, Fonti musicali FMD 196.
Turkestan. Komuz kirghize et dombra kazakh, Ocora C 560121.
Turquie. Chants sacrés d'Anatolie, Ocora C 580057.
Turquie – Musique Bektachi. Chants des Achik, Collection Unesco, Auvidis D 8069.
Turquie. Musiques des Yayla, Ocora C 560050.
Vocal Music in Crete, The World's Music Traditions II, SFW CD 40437.
Zaïre. La musique des Nande, AIMP XXIII, Disques VDE-GALLO, VDE-652.

RÉSUMÉ Le terme turc *aksak*, emprunté à la théorie musicale ottomane, signifie «boiteux», «trébuchant», «claudiquant», en d'autres termes, *irrégulier.* Il désigne un système rythmique au sein duquel des pièces ou des séquences se déroulant généralement dans un tempo vif, reposent sur la réitération ininterrompue d'un module résultant de la juxtaposition de groupements fondés sur des quantités binaires *et* ternaires (telles que 2+3, 2+2+3, etc.) et dont le nombre global est le plus souvent impair. L'auteur envisage ici le phénomène aksak sous son double aspect, *structurel* et *culturel.* Il s'attache en particulier à: définir l'aksak en tant que *forme rythmique*; mettre en évidence le rôle déterminant joué par le facteur *tempo* dans la *perception* de son caractère asymétrique; en proposer une typologie; enfin, sur la base des caractéristiques propres aux aksaks *authentiques* – c'est-à-dire ceux fondés sur des nombres premiers –, avancer l'idée que la «mesure» de la musique occidentale n'a pas d'existence autonome et constitue en fait un premier niveau d'articulation rythmique.

Forme et texture polyphonique dans la musique des Wagogo de Tanzanie[1]

Polo Vallejo

Le corpus musical des Wagogo de Tanzanie, fusionné avec la vie et épuré par le temps et les générations, atteint son expression maximale dans les répertoires polyphoniques, où la fonctionnalité et la systématique musicale se trouvent en parfaite symbiose.

L'usage du hoquet[2] à la fois comme technique polyphonique et comme structure rend possible la coexistence de différents phénomènes plurivocaux dans un seul et même contexte. L'interaction parfaite entre forme, procédures et paramètres donne lieu à des constructions rigoureuses, à l'intérieur desquelles les chants se développent avec une grande flexibilité, caractéristique qui dote les polyphonies gogo d'une extraordinaire variété de textures, trait évident de leur identité musicale.

Plans de texture et paramètres

Le terme « texture » décrit la manière dont les éléments d'une chose se combinent, s'interconnectent ou s'entrelacent. Il se réfère tant à la structure d'un corps ou d'une œuvre (forme) qu'à la disposition ou à l'interaction entre les particules qui le constituent (procédures), ou encore à la nature de celles-ci (paramètres). D'un point de vue linguistique, le terme « texture » ne comporte aucun antonyme ; il se présente comme un substantif associé à des adjectifs tels que « transparente », « claire »,

1 Traduit de l'espagnol par Laurent Aubert.

2 Sur le hoquet en Afrique, voir notamment Arom 1985 : 98-100 ; 1990 : 141 ; Dehoux *et al.* 1997 : 91-93 ; Nketia 1962 : 50-51 ; 1967 : 79-88.

«foncée», «uniforme», «dense», «opaque», «rugueuse», «âpre», «diaphane», etc., et apparaît normalement associé au concept de «timbre». Si la polysémie de ce dernier nous permet d'approcher les qualités physiques d'un son et les aspects sémantiques d'une pièce ou d'un fragment musical, l'analyse des propriétés de la trame d'une texture polyphonique suscite une certaine ambiguïté conceptuelle.

Du point de vue structurel, la première audition d'une polyphonie gogo suggère l'existence de différents plans de texture: l'un externe (l'image sonore) et l'autre interne (le fond organique), tous deux interdépendants à travers les paramètres musicaux (morphologie) et leurs modalités de combinaison ou d'organisation (syntaxe). Dans certains cas, selon l'interaction permanente – même cadre d'équivalence et de fonctionnalité – de la ligne principale avec les différents niveaux de texture, il est difficile de différencier l'identité des deux plans, le premier pouvant être considéré comme le niveau prédominant. Dans chaque cas, la cohésion existant entre l'image et le fond permet de formuler une hypothèse de départ: si l'ensemble sonore est en soi une unité cohérente, chacun des plans qui la configurent se doit de répondre à une syntaxe indépendante.

Dans une polyphonie gogo, nous rencontrons deux niveaux de différentiation de la texture:

- l'externe: affecté à la structure formelle, à la modalité de superposition vocale (la technique plurivocale) et aux procédés de variation;
- l'interne: affecté aux paramètres; la hauteur, les intervalles mélodiques et harmoniques, l'articulation rythmique, le registre et l'ambitus, la durée, l'intensité, l'attaque et le type d'émission vocale (le timbre comme couleur).

Entre ces deux plans et au sein d'une même pièce musicale, c'est l'interprète qui établit un ordre de hiérarchie, organisant en temps réel les relations internes qui existent entre les paramètres et regroupant les événements sonores en niveaux de signification, individuelle et collective. Cette structuration instinctive du matériel musical n'est pas arbitraire; au contraire, elle suit les normes propres (implicites) de la tradition orale, où la variation constitue l'élément moteur des différents changements de texture.

Structures formelles

La plupart des chants gogo se présentent sous une forme responsoriale et/ou antiphonique. De plus, dans ces répertoires liés à la période des moissons et dont la structure contient un hoquet, la musique s'organise à partir de l'alternance régulière entre deux blocs bien différenciés: une section A, homophone ou monodique, qui apparaît de manière récurrente, et une section B, polyphonique, dont le matériel est sujet à une plus grande variation interne; on notera que cette séquence

Fig. 1 : Femmes et hommes wagogo interprétant la section homophone du répertoire *Msunyhuno* («attirer la pluie», divertissement). Majeleko, Tanzanie. Photo Polo Vallejo, 2001.

est semblable à ce que nous connaissons en Occident sous le nom de «rondo», où A correspondrait au refrain, et B au couplet.

À la différence de la forme classique, qui présente une relation étroite entre la structure et la tonalité, la transition n'est pas tonale dans les chants polyphoniques gogo, mais modale, étant donné que tout le matériel mélodico-harmonique se développe sur le canevas d'un seul et même mode pentatonique anhémitonique (si-la-sol-fa-ré). La variation dépendra donc de l'inclusion de nouveaux textes dans la section A et de la permutabilité des paramètres dans la section B.

Sur le plan de la texture, ces répertoires présentent en une même entité musicale deux types de trame constants, sinon antagoniques. Tandis que dans la première section – homophone, monodique – l'intelligibilité des textes est absolument fondamentale (d'où le rythme homosyllabique consécutif), dans la seconde – hoquet –, les voix font apparaître l'usage de voyelles, de syllabes et d'interjections dépourvues de signification, un procédé directement lié à la pratique de la danse qui s'y rapporte.

Organisation et mouvement entre les voix

Outre la nature des paramètres et de la structure formelle dans laquelle se développe une polyphonie, le degré de texture est déterminé par le nombre de ses parties constitutives, par la direction de leurs divers mouvements mélodiques et par le type d'intervalles mélodiques et harmoniques qu'elles génèrent.

A. Parties constitutives

Le degré de transparence ou d'opacité d'une même pièce est directement proportionnel au nombre de ses participants. Si nous considérons la mélodie (chant à une voix) et le *cluster* (diversité des hauteurs et des intervalles dans un champ harmonique restreint) en tant qu'exemples de clarté interlinéaire, respectivement maximale et minimale, nous pouvons rencontrer différents types de gradation de texture entre les deux dispositions. Il existe deux types de monodie dans les chants gogo : celui du répertoire *Chaya* et celui de la première section du répertoire *Mhana*. Un bref exemple de *cluster* apparaît dans le répertoire *Cipande*, juste avant le début du hoquet : les hommes émettent un son continu – apparemment sans accordage tempéré – constitué de hauteurs couvrant un spectre harmonique très restreint.

B. Direction du mouvement

La trajectoire mélodique suivie par les différentes voix s'inscrit dans la trame d'une pièce. En ordre progressif de densité plurivocale, nous rencontrons : 1) le mouvement parallèle : deux voix se meuvent simultanément dans la même direction ; 2) le mouvement oblique : alors que l'une se meut, l'autre demeure stable ; 3) le mouvement contraire : les deux voix réalisent simultanément un mouvement en des directions opposées. Le changement de tessiture, avec l'entrecroisement des voix qui en résulte, peut aussi générer une certaine sensation d'« enchevêtrement » polyphonique.

C. Type d'intervalles

La nature des intervalles (seconde, tierce, quarte…) ainsi que leur disposition (ouverte ou fermée) déterminent le type de trame harmonique de l'ensemble. En ce qui concerne l'ambitus et le registre, plus la distance intervallaire est grande, plus grande sera la clarté intervocalique. On relèvera encore la présence du triton (fa-si), qui apparaît comme un facteur déterminant de la couleur harmonique particulière de la musique gogo.

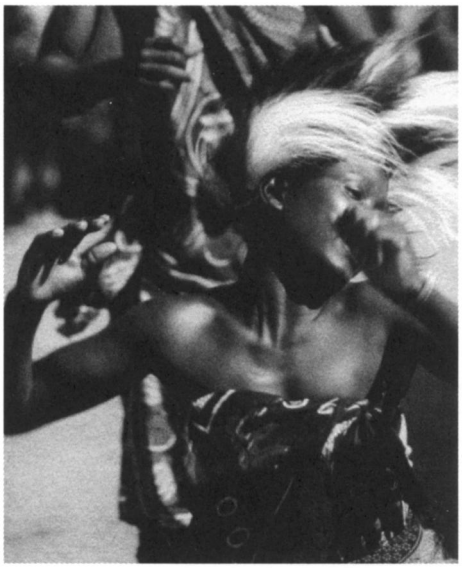


Fig. 2: Répertoire *Nhyindo* (protocole, annonce). Nzali, Tanzanie. Photo Polo Vallejo, 1998.

Fig. 3: Le jeu de la vièle *izeze*. Majeleko, Tanzanie. Photo Polo Vallejo, 2000.

Texture et techniques plurivocales constitutives de la polyphonie gogo

La conception polyphonique qu'ont les Wagogo de leur musique implique que le dédoublement d'une mélodie en d'autres voix n'altère pas la nature d'une chanson. En fait, la langue vernaculaire, le cigogo, n'établit pas de différence lexicale entre chanter à une voix et chanter à deux voix ou plus, ceci aussi longtemps que l'articulation rythmique des textes demeure identique (homosyllabisme). En chaque cas, les intervenants utilisent le terme *kwimba* («chanter»), alléguant que le seul élément pertinent pour différencier les chansons est le texte.

Le cas des chants en hoquet est différent: contrairement au *kwimba*, on désigne cette pratique du terme de *cilumi*, littéralement «répartir», c'est-à-dire distribuer un matériel musical entre les différentes voix. Dans ce cas, le texte perd sa valeur sémantique du fait qu'il est remplacé par des syllabes et des voyelles sans signification. Entre ces deux textures extrêmes – monodie et polyphonie –, nous rencontrons plusieurs gradations, liées aux diverses techniques plurivocales.

A. Monodie

Le chant monodique est pratiquement inexistant, et il y a un rejet naturel de l'unisson. Il est évident que, quand une personne chante seule, elle le fait à une voix ; mais si les interprètes sont plus nombreux, cette même chanson se développera automatiquement en deux parties ou plus. On ne peut l'apprécier que dans la section monodique qui précède le hoquet du répertoire *Mhana* et dans le *Chaya* (honneurs au défunt), espèces de litanies – entre parlé et chanté – articulées de façon non mesurée et interprétées par le collectif des anciens à l'occasion du décès d'une personne.

B. Parallélisme

Le chant parallèle occupe une place à part. La duplication d'une mélodie à une hauteur distincte implique l'imitation rigoureuse de la direction qu'elle imprime, en respectant les intervalles préétablis sur le canevas de l'échelle pentatonique à partir de laquelle elle se développe. La ligne principale se reproduit, à la manière d'une « ombre », en un registre plus grave, qui va nuancer la couleur harmonique de chaque note de la mélodie. Il s'agit d'un parallélisme pentatonique et non diatonique (duplication exacte de chaque intervalle), qui génère des intervalles de tierce majeure, de quarte et de quinte justes et de triton.

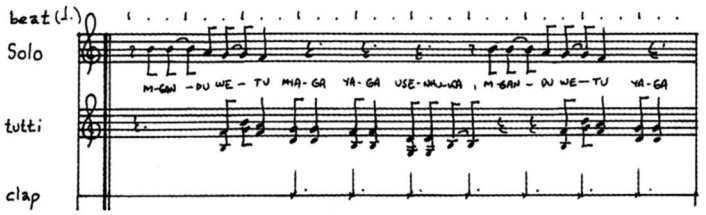


Fig. 4 : Parallélisme pentatonique à partir d'une mélodie de *makumbi* (rite d'initiation).

Les chants en mouvements parallèles peuvent se rencontrer dans des répertoires comme *Muheme* (noces, funérailles, fertilité), *Masumbi* (divertissement), *Kumfunda* (chansons historiques, chroniques, légendes), *Kwituma* (moudre le grain), *Mhongwa* (fertilité féminine), *Nyimbo za wadodo* (chansons et jeux enfantins), *Kunhembula mwana* et *Makumbi* (rites d'initiation).

C. Homophonie et hétérophonie

L'usage de mouvements contraires et obliques entre les voix est rare. On ne peut les apprécier que dans les chants *Nhyindo* (accueil des autorités, protocole, avertissement), construits sur une structure homophone. En certains points morts (ou lors

de cadences) de celle-ci, quand il faut souligner l'importance du texte, se produisent des interventions individuelles suscitées par des facteurs prosodiques, qui génèrent une espèce de halo harmonique contribuant à faire ressortir l'intervalle de seconde majeure. L'impression auditive est celle d'une sorte d'hétérophonie – non limitée à des moments précis – qui favorise l'apparition d'accords avec un certain degré de tension harmonique, et qui atteint l'extension maximale de la pièce. Du fait qu'il se produit dans le contexte d'une homophonie, riche en rapports harmoniques, cet effet passe plus inaperçu que s'il avait lieu au sein d'une monodie où, sans doute, il serait plus évident.

D. Bourdon (pédale)

Dans deux des répertoires polyphoniques, *Msunyhuno* (attirer la pluie) et *Msaigwa* (élaborer *ujimbi* et *kangala*[3], action de grâce pour une bonne récolte), nous pouvons observer un bourdon (son émis de manière continue) sous-jacent à la base du hoquet. *Mganga* (guérisseur, devin) est le nom de la partie chargée d'émettre un son de pédale grave, duquel émergent ses harmoniques naturels.

L'atmosphère sonore générée par cette voix donne à l'ensemble du hoquet une texture polyphonique dense, un continuo qui enveloppe le reste du matériel fragmenté. Un bourdon discontinu – d'une quarte juste – n'apparaît que dans un seul cas du répertoire *Makumbi* (initiation); le caractère exceptionnel de ce chant confirme d'ailleurs qu'il provient des Manghati, un sous-groupe masaï vivant sur le territoire des Wagogo, et que ces derniers l'ont incorporé à leur répertoire de divertissement pour célébrer la fin du rite d'initiation.

E. Tuilage

Procédé plurivocal très fréquent dans certains répertoires gogo, associé à des chansons à la structure formelle de type responsorial et/ou antiphonique. Il a lieu quand un soliste et un groupe se rencontrent momentanément à la jonction de la fin de la phrase proposée par le premier et du début de celle entonnée par le second, ou vice-versa; une espèce de «tresse» mélodique créée de manière intentionnelle par le meneur et qui correspond donc à une construction plurivocale systématique. C'est un exemple graphique du passage d'une texture diaphane (parallélisme à deux voix) à une autre plus enchevêtrée, où la voix du meneur se mêle à celles du groupe. Le répertoire *Makumbi* (rite d'initiation) constitue un manuel parfait des formes responsoriales et/ou antiphoniques et du tuilage comme trait d'union entre l'antécédent et le conséquent. Quand le matériel mélodique paraît plus développé, ce phénomène suggère l'embryon d'un contrepoint imitatif primaire.

---

3 *Ujimbi*: bière locale de maïs ou de blé; *kangala*: liqueur de miel.

F. Superposition d'ostinati

Simultanéité de patrons mélodico-rythmiques apparaissant de manière réitérée et variée, selon un principe de déphasage mutuel de cycles et d'accents, avec récurrence à des schèmes rythmiques du type de l'hémiole (3:2 ou 6:4). Elle sert de base aux chants et aux danses qui configurent les répertoires instrumentaux *Masumbi* (divertissement) et *Muheme* (noces, funérailles), ce dernier étant celui dans lequel les femmes jouent des tambours. Elle apparaît également dans la section de hoquet des chants polyphoniques.

G. Canon et contrepoint imitatif

Ces deux techniques se produisent dans le cadre de la structure de hoquet dans le répertoire *Cipande* (fertilité, soulager la douleur), ainsi que dans certaines chansons du répertoire *Makumbi* (rite d'initiation). Le Gogo a tendance à répéter, à distance de pulsation (« alla parte ») et de manière textuelle, des fragments musicaux préalablement émis. Il s'agit d'imitations de type contrapuntique qui favorisent la création de textures denses et amalgamées, résultant de l'imbrication entre les lignes (mélodies) et les points (sons isolés du hoquet) qui interviennent dans le complexe vocal.

H. Hoquet

C'est le procédé polyphonique par excellence chez les Wagogo, celui par lequel leur musique atteint un de ses plus hauts niveaux de complexité, de raffinement et d'expressivité musicale. Il consiste à distribuer une mélodie, en alternance rapide, entre les différentes parties qui forment un ensemble, de telle sorte que, quand une voix résonne, l'autre se tait, et vice-versa. Il suppose la participation d'au moins deux voix et l'intervention du silence, composante organique qui, en plus d'avoir le même statut que le son, participe comme le reste des paramètres au degré de texture de la polyphonie.

Parler de hoquet, c'est désigner un type de trame fondée à partir de la superposition de lignes fragmentées, de sons isolés qui oscillent entre chacune des voix jusqu'à générer un tissu à la fois compact et segmenté. Aucune de ses parties constitutives ne trace une ligne mélodique indépendante ; au contraire, cette dernière émerge comme résultante de la combinaison entre toutes les hauteurs de l'ensemble. Sa représentation visuelle pourrait ressembler à l'image d'un kaléidoscope de sons, dans lequel l'interaction entre les différents niveaux d'articulation mélodique et rythmique crée un champ harmonique en constant mouvement et en incessante transformation.

Fig. 5 : Hommes wagogo chantant la section correspondant au *cilumi* (hoquet) du répertoire *Msunyhuno*. Majeleko, Tanzanie. Photo Polo Vallejo, 2000.

Le hoquet dans les répertoires polyphoniques gogo

L'écoute *in situ* d'un hoquet gogo produit l'impression trompeuse qu'il existe autant de parties que d'interprètes. L'extraordinaire entrelacement vocal suscité par la superposition et l'entrecroisement de formules mélodico-rythmiques génère à l'écoute l'illusion d'autres substructures dérivées de la connexion, point par point, de chacune de ses composantes. L'analyse détaillée de ces dernières met en évidence l'économie manifeste des matériaux et des moyens utilisés ; dans certains cas, des cellules extrêmement simples donnent lieu à des structures complexes, un trait qui démontre à la fois la sagesse et la musicalité de la culture gogo.

En ce qui concerne la responsabilité de chacun des interprètes d'un chant polyphonique, il existe un accord tacite selon lequel personne ne réalise jamais le même schéma que ses deux voisins immédiats, ce qui n'apporterait rien à l'enrichissement de la texture ; pour un Gogo, c'est quelque chose de très important. Afin de remplir une telle tâche, il faut que chaque chanteur connaisse parfaitement les piliers de la structure formelle sur laquelle repose le chant, ainsi que les paramètres, les mécanismes et les marges de variation possibles.

Quant aux parties en jeu dans le hoquet gogo, on dénombre quatre voix, à chacune desquelles correspond un registre et une fonction spécifique :

- **Izi ikali :** voix supérieure, celle qui improvise et qui peut utiliser des textes.
- **Nhunyi :** registre médium, complément de *izi ikali*,
- **Mganga :** pédale grave, continuo qui fait émerger les harmoniques.
- **Nhungu :** base et référence rythmique.

Répertoire	Circonstance	Parties constitutives et hauteurs	Paramètres	Technique polyphonique	Forme
MSAIGWA Nom gogo	Elaborer l'ujimbi (bière de maïs) et le kangala (liqueur de miel) Divertissement	• *Izi ikali* (fa-ré) • *Nhunyi* (si-la) • *Mganga* (sol + harmoniques) • *Nhungu* (si)	Cycle: 4 pulsations Subdivision: binaire Echelle: pentatonique gogo (si-la-sol-fa-ré)	Hoquet strict Bourdon	Rondo: A) homophonie (antiphonique) B) hoquet
NHUMBA Baya sylvestre	Célébrer la bonne marche de la récolte. Divertissement	• *Izi ikali* (si-la et mélodie) • *Nhunyi* I (ré-sol-fa; yodel) • *Nhunyi* II (sol-si) • *Nhungu* (sol)	Cycle: 2 pulsations Subdivision: ternaire Echelle: pentatonique gogo	Hoquet. Superposition d'ostinati	Rondo: A) homophonie (responsorial) B) hoquet
MHANA «Courage», stimulant pour les plantes	Stimuler les tiges vertes. Divertissement	• *Izi ikali* (mélodie) • *Nhunyi* (re-si) • *Nhungu* (sol)	Cycle: 8 pulsations Subdivision: binaire Echelle: pentatonique gogo	Hoquet. Superposition d'ostinati	Rondo: A) monodie B) hoquet
MSUNYHUNO Impulsion, danse	Attirer la pluie. Remerciement pour son arrivée. Divertissement	• *Izi ikali* (mélodie, yodel) • *Nhunyi* (si-la) • *Mganga* (sol + harmonique) • *Nhungu* (sol)	Cycle: 4 pulsations Subdivision: ternaire Echelle: pentatonique gogo	Hoquet. Superposition d'ostinati Bourdon	Rondo: A) homophonie (antiphonique) B) hoquet
CIPANDE Fragment, morceau	Fertilité et début de makumbi (initiation) Choix de l'époux. Soulagement de la douleur. Divertissement	Hommes: • *Izi ikali* I-II • *Nhunyi* • *Nhungu* Femmes: • *Izi ikali* (mélodie) • *Nhunyi* (parallélisme)	Cycle: 4 pulsations Subdivision: binaire Echelle: pentatonique gogo	Hoquet. Contrepoint (canon à la partie) Ostinati. Cluster initial	Rondo: A) homophonie B) hoquet Quodlibet

Fig. 6: Gradation du hoquet, de la texture polyphonique la plus simple à la plus complexe, selon les différents répertoires.

Répertoires avec hoquet

Le hoquet gogo peut se manifester de différentes manières, de la plus stricte (un ou deux sons par voix) à la plus flexible (combinaison avec d'autres techniques plurivocales):

- **Msaigwa:** hoquet strict – un ou deux sons par voix – avec peu de marge de variation. Il constitue un modèle polyphonique en soi: chacune de ses parties constitutives en matérialise la version la plus épurée.
- **Nhumba:** hoquet plus flexible; deux ou trois sons par voix avec une certaine marge de variation. La voix supérieure peut chanter des textes, tandis que les autres réalisent un ostinato qui sert de base harmonique (voir fig. 6).
- **Mhana:** hoquet dont la partie supérieure se meut avec une certaine liberté mélodique, utilise la superposition d'ostinati et intègre la respiration comme élément rythmique.
- **Msunyhuno:** hoquet comportant une grande autonomie des voix, une importante marge de variation et une diversité conséquente de textures.
- **Cipande:** c'est l'exemple de la densité polyphonique maximale; le hoquet est combiné avec d'autres techniques comme le canon ou l'imitation, et contient une partie en *quodlibet*[4]; c'est-à-dire qu'une mélodie écoutée précédemment réapparaît et se superpose à la section du hoquet.

Le *Cipande* se pratique durant le *Makumbi* (rite d'initiation) pour trois motifs: 1) le choix de l'époux, 2) la fertilité de la femme, et 3) pour calmer la douleur du futur initié au moment où la circoncision va être effectuée. Dans ce dernier cas, les hommes entourent le garçon et projettent leurs voix sur lui en chantant le hoquet; en même temps et depuis l'extérieur de l'*ikumbi* (espace rituel), les femmes entonnent le chant parallèle avec lequel commençait la chanson. Sous l'effet de l'extraordinaire texture polyphonique générée et de la saturation d'information qui en résulte, le garçon n'est pas capable d'appréhender de manière auditive une telle complexité; cette tactique est utilisée comme «anesthésie» naturelle destinée à atténuer la douleur physique. Il s'agit d'un moment au cours duquel la musique, le langage et la compréhension sémantique atteignent leur niveau d'antagonisme le plus élevé.

Il faut encore tenir compte d'un autre facteur qui contribue à la densité de la texture polyphonique, l'émission de sons vocaux non tempérés: *lucenze* (ululement caractéristique des femmes), *kukuta* (trémolo masculin basé sur les consonnes «brrrr») et *kuama* (syllabes comportant une impulsion rythmique marquée, comme «hop»). Quant aux instruments idiophones qui accompagnent le chant, le *manyanga* (hochet) et le *ndalangunyi* (petite sonnaille métallique), ils contribuent à densifier encore davantage l'atmosphère sonore générale, tout en servant de référence rythmique.

---

4 *Quodlibet*: simultanéité de différents événements musicaux en une même pièce.

Contexte

Titre : *Gago ga kwimba*, « allons chanter ».
Répertoire : *Nhumba*, « baie sylvestre » de couleur rouge vif, fruit d'un arbuste qui pousse sur le flanc des montagnes ; son apparition correspond à l'époque de la croissance maximale des cultures céréalières. Elle est le signal du début des récoltes. Se chante aussi comme divertissement.
Langue : la section homophone se chante en cigogo, langue vernaculaire des Wagogo. Dans le hoquet (fig. 7), on utilise des syllabes dépourvues de signification.

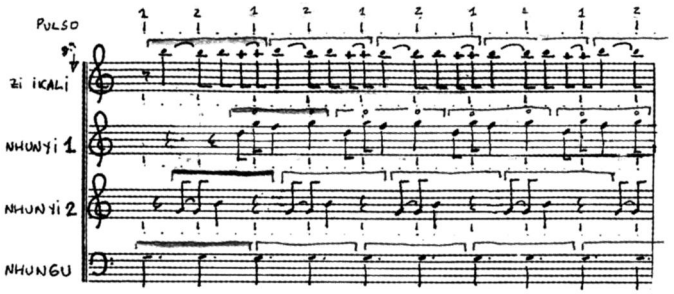


Fig. 7 : Hoquet, exemple de modèle polyphonique : contexte et aspects significatifs de sa systématique musicale.

Systématique musicale

A. Aspects mélodiques : échelle pentatonique anhémitonique gogo (si-la-sol-fa-ré). Intervalles mélodiques de seconde majeure (ascendante et descendante), de quarte juste (ascendante) et de tierce majeure (ascendante). Usage du yodel (onzième).
B. Aspects harmoniques : particularité du triton (fa-si) implicite, déterminant de sa texture harmonique. Intervalles de tierce mineure, de seconde et de tierce majeures, de quarte juste et de triton, de quinte juste, de sixte mineure, de septième mineure et d'octave juste. Sonorité propre de l'accord de neuvième de dominante.
C. Aspects rythmiques : cycle bref de deux pulsations isochrones à subdivision ternaire (six valeurs minimales). Commencement de chaque voix en un point différent du cycle. L'instrument d'accompagnement, le *ndalangunyi* (sonnaille), reproduit une séquence rythmique de type hémiole (3:2).
D. Structure formelle : isopériodique, avec deux blocs différenciés : un hoquet qui apparaît intercalé – à la façon d'un rondo – entre des sections homophones (ou monodiques) construites sur une forme responsoriale.

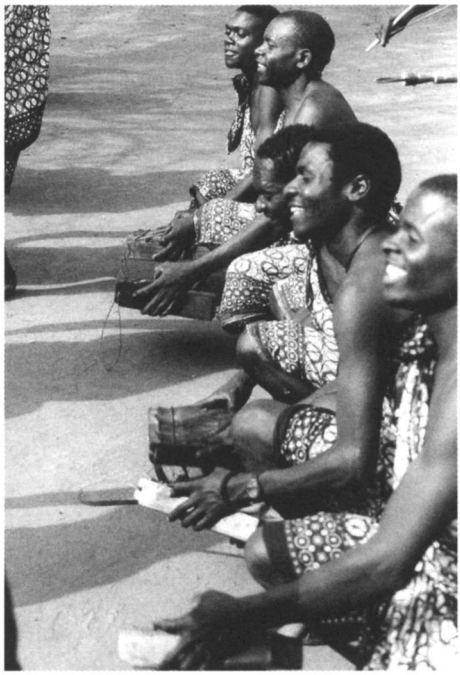


Fig. 8: Le jeu du lamellophone *ilimba*. Majeleko, Tanzanie. Photo Polo Vallejo, 2000.

E. Parties constitutives: trois voix principales: *izi ikali* (voix aiguë et référence des autres, qui improvise et chante les textes); *nhunyi* (voix médium, complément du *izi ikali*, qui peut se dédoubler en deux parties, une aiguë et une grave); *nhungu* (référence rythmique et harmonique).
F. Plurivocalité: srtructure de hoquet et superposition d'ostinati avec déphasage réciproque des cycles.

Références bibliographiques

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, structure et méthodologie.* París: Selaf.

1990 «Un parenté inattendu: polyphonies médiévales et polyphonies africaines». In: *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes.* Rencontres à Royaumont. Paris: Ed. Créaphis.

AROM Simha et Serge PAHAUT
1993 «Une voix plurielle. Entretien avec Simha Arom». *Cahiers de musiques traditionnelles 6: Polyphonies:* 185-196.

DEHOUX Vincent, Nathalie FERNANDO, Sylvie LE BOMIN et Fabrice MARANDOLA
1997 «De la Centrafrique au Cameroun: un itinéraire rythmique». *Cahiers de musiques traditionnelles 10: Rythmes:* 91-93.

NKETIA Kwabena
1962 «The Hocket Technique in African Music». *Journal of the International Folk Music Council XIV*: 50-51.

1967 «Multipart organization in the Music of the Gogo of Tanzania». *Journal of the International Folk Music Council* XIX: 79-88.

HOPPIN Richard H.
2000 «Hoquetus (La polifonía religiosa y profana del siglo XIII)». *La música medieval.* Madrid: Ediciones AKAL Música.

HONNEGER Marc
1976 «Hoquet». *Science de la musique.* París: Bordas: 472-473.

RANDEL Don, ed
1999 «Hoquetus». *Diccionario Harvard de la Música. Alianza Diccionarios.* Versión española de Luis Carlos Gago (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Stanley Sadie Ed.): vol. 8, 605-608.

VALLEJO Polo
2004 *«Mbudi mbudi na mhanga (El murciélago y el oricteropo)». Universo Musical Infantil de los wagogo de Tanzania / The Musical Universe of the Wagogo Children from Tanzania / L'univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie.* Livre + 2 CD. Textes en espagnol, anglais et français. Photos, transcriptions et illustrations. Édition de l'auteur <www.polovallejo.com>.

Références discographiques

AROM Simha
1989 *République Centrafricaine.* Coll. Musiques et Musiciens du monde. 1 CD Auvidis / Unesco D 8020.

1992a *République Centrafricaine*: *Polyphonies banda.* Musiques et Musiciens du monde. (Auvidis/Unesco) D 8043.

1992b *République Centrafricaine: Polyphonies vocales des Pygmées Mbenzele.* 1 CD Inédit / Maison des Cultures du Monde (Paris) W 260042.

FERNANDO Nathalie et Fabrice MARANDOLA
1992 *Cameroun. Pygmées Bedzan de la plaine Tikar.* 1 CD Inédit / Maison des Cultures du Monde (Paris) W 260095.

LORTAT-JACOB Bernard
1985 *Éthiopie: Polyphonies des Dorzé.* Coll. CNRS, Musée de L'Homme. 1 CD Le Chant du monde (Paris) CNR 274646.

TRACEY Hugh
2003 *Tanzania Vocals / Tanzania Instruments. Historical recordings (1950).* International Library of African Music (Rhodes University, South Africa). 2 CD SWP Records (Utrecht) CGP 2003.

VALLEJO Polo
2000 *Tanzanie. Chants Wagogo.* 1 CD Ocora / Radio France (Paris) C560155.

2001a *Tanzanie. Musiques rituelles Gogo.* 1 CD AIMP (Genève) LXVI / VDE-Gallo 1067.

2001b *Wagogo gogo: l'élégance de Dodoma.* Enregistrement live au Festival d'Été de Nantes (France), 1998. 1 CD Modal MPJ 111021.

2002 *Tanzanie. Masumbi*: *musique de* divertissement Wagogo. 1 CD Ocora / Radio France (Paris) C560165.

Résumé Les polyphonies vocales des Wagogo de Tanzanie se caractérisent par une diversité et une richesse de texture remarquables. Le hoquet, qui occupe une place de choix au sein des techniques vocales pratiquées par cette société, constitue la base sur laquelle s'organisent plusieurs chants. Dans la pratique, ce fait explique la notion qu'a le Gogo du concept de « forme », plus proche de l'idée d'une structure ouverte et flexible que de celle d'un schème rigide et fixe. L'emploi simultané de différents procédés plurivocaux (comme l'imitation, le canon, les ostinati, le parallélisme et le bourdon) en un même contexte musical suggère la formation d'un type de « polyphonie mixte » ou de « polyphonie multiple ». Le propos de cet article est de présenter la structure formelle des chants polyphoniques gogo et son interaction avec les procédés et les paramètres musicaux.

Performance musicale et situation sociale

Analyse de deux mises en forme d'un chant ju|'hoan de Namibie

Emmanuelle Olivier

La performance comme mise en forme

J'aborderai ici la question de la forme par une réflexion sur la notion de *performance*[1] prise comme action ou séquence d'actions qui *donne forme*[2] à une pièce musicale. Dans cette perspective, la performance n'est pas comprise comme actualisation d'une forme prédéterminée et fixée dans la mémoire des musiciens, mais bien comme processus de construction, en *temps réel*, de cette forme. Autrement dit, celle-ci n'a d'existence, ne se réalise que *dans* et *par* la performance, qui peut dès lors être pensée comme instance, production d'un objet musical en situation, avec ses caractéristiques spécifiques : individus et contexte. C'est ce que, pour reprendre Marcel Duchamp, on pourrait appeler une « esthétique de la présence » (Charles 2001).

La forme ne se confond pas non plus avec la structure, considérée ici en tant qu'architecture relevant d'un ensemble de règles grammaticales communes à tous les musiciens. De fait, en proposant une analyse formelle, mon objectif n'est pas de mettre au jour les propriétés d'un système musical, mais les conduites, les cheminements, les parcours que les musiciens élaborent à chaque performance d'une pièce. Aussi, la forme ne résulte-t-elle pas d'une entreprise d'objectivation (cf. Hennion 2002) de la musique prise en tant que système auto-référentiel ; au contraire, elle est indissociable de l'action des musiciens. Pour reprendre une métaphore linguistique bien connue, la forme et la performance sont au système musical ce que la parole et l'énonciation sont à la langue. Travailler sur la forme,

1 Les réflexions développées dans cet article ont bénéficié des discussions avec Thierry Bonnot, Gilles Holder et Bernard Müller. Qu'ils en soient ici remerciés.

c'est reconnaître qu'une pièce musicale n'est pas une production en soi, désincarnée, mais qu'elle prend sens dans un « monde » (Bazin 1999-2000 : 42) dont il s'agit de comprendre le fonctionnement ou, mieux, l'« arrangement » (*ibid.*).

Dès lors que les musiciens n'agissent jamais tout à fait de la même manière ni dans le même contexte, la forme relève d'une action singulière. Mais cette action peut aussi être réitérée dans la mesure où toutes les performances d'une même pièce s'appuient sur le même référent, permettant ainsi aux auditeurs d'identifier celle-ci sans difficulté. Cependant, ces performances ne sont pas considérées *a priori* comme équivalentes, c'est-à-dire comme relevant d'un même « modèle » formel immanent. Distinguer l'identité d'une pièce de sa forme permet de penser la performance comme un pari remis en jeu à chacune de ses réitérations, avec tout ce que cela comporte d'incertitude et donc d'interrogations telles que : « est-ce que quelque chose se passera ? » (entre les musiciens et avec les auditeurs), et « comment cela se passera-t-il ? » On rejoint là la question de la performance comme *expérience* au sens étymologique d'« essai », où les musiciens se trouvent face à un *champ des possibles* qu'ils explorent en fonction de leurs compétences, mais aussi de leur connivence avec les autres musiciens, et du contexte. Leur performance peut être alors saisie en tant que mise en forme de l'action, un « temps où du possible devient effectif » (*ibid.* : 43)[3].

Élaborée en temps réel, la performance a un caractère d'immédiateté. Il ne s'agit pourtant pas de la réduire à un présent d'action, mais de l'apprécier comme « moment d'une histoire en cours » (Bazin 2000 : 87), c'est-à-dire dans son rapport à une ou des temporalités. De fait, cette mise en forme ne prend sens qu'en étant considérée comme situation inscrite dans le temps. Qu'elle constitue un événement, une rupture déterminant un avant et un après (elle serait alors de l'ordre de la création), ou qu'elle s'inscrive dans une série (en tant que répétition) (*cf.* Ricoeur 1983, 2000 ; Bensa 1997 ; Bensa et Fassin 2002), la performance relève d'un *processus de construction du temps mis en actes*.

---

2 Rappelons brièvement que le terme de performance est issu du latin *performare* « former entièrement » qui a donné *parformer* « accomplir, exécuter » et *parformance* en ancien français (XVI^e^ siècle), puis il est passé à l'anglais et nous est revenu courant XIX^e^.

3 Bachelard, cité par Bourdieu, parle quant à lui d'un « "cas particulier du possible" [...] c'est-à-dire un cas de figure dans un univers fini de configurations possibles » (Bourdieu 1994 : 16).

Analyse de deux performances d'un chant ju|'hoan

L'analyse qui suit porte sur deux performances, l'une en solo, l'autre collective, du chant « Pluie » (*G!à tzí*[4]) des Ju|'hoan de Namibie[5]. J'ai choisi ce chant parmi plus de quatre-vingt autres recueillis sur le terrain car, pour les Ju|'hoan, il donne lieu à un grand nombre de variations. C'est pourquoi il est très apprécié et souvent exécuté lors des rituels de guérison et comme divertissement. Analyser le chant « Pluie » permet donc d'entrer dans la fabrique de la musique et de partager les mêmes émotions que les Ju|'hoan.

Ces deux versions du même chant constituent deux mises en forme différentes qui seront prétexte à une analyse comparative. Non seulement on ne chante pas de la même manière selon que l'on est seul ou à plusieurs, mais les enjeux et les effets de ces deux types de performance sont différents. Ces versions comportent cependant un certain nombre de points communs dans la mesure où aucune des mélodies n'est fixée à l'avance, pas même sous une forme minimale. Les chanteurs ont donc en tête une grammaire musicale (*cf.* Olivier 1998), correspondant à l'ensemble des ressources du chant, à partir de laquelle ils élaborent leur propre mélodie, c'est-à-dire l'une des mélodies possibles, en temps réel. L'objectif est de renouveler sa mélodie et, lorsque le chant est collectif, de produire du contrepoint par l'entrecroisement de mélodies différentes. S'il existe une certaine liberté dans la mise en forme du chant, cela ne signifie pourtant pas une absence de contraintes auxquelles les musiciens doivent se plier sous peine de chanter faux – on dit littéralement « puer l'hyène » (*dù!'háú*) – ou de glisser dans un autre chant, voire de créer un chant inédit.

---

4 Pour écrire le ju|'hoan, j'utilise l'orthographe établie par Patrick Dickens (1994) et recommandée officiellement par le Ministère de l'Éducation et de la Culture namibien. Les signes |, !, ? et || indiquent les clics, claquements de la langue en quatre positions du palais, qui constituent autant de phonèmes du ju|'hoan.

5 Les Ju|'hoan sont établis dans la région « Conservatoire » de Nyae Nyae (*Nyae Nyae Conservancy*), située au nord-ouest du pays. Ils sont répartis en une vingtaine de villages, totalisant quelque 2000 individus.

Performance individuelle

Zuma[6] est une femme mariée, âgée d'une vingtaine d'années et mère d'un petit garçon. Belle (son corps a des formes épanouies), coquette (elle porte de lourds bijoux et se maquille) mais aussi moderne (elle parle afrikaans[7], va à l'école du village et gagne de l'argent en fabriquant des objets artisanaux qu'elle vend aux touristes), elle plaît aux hommes. Zuma aime chanter: seule, en duo avec son amie |Asa ou en chœur avec les autres femmes du village, à l'occasion d'un jeu, d'une veillée ou d'un rituel. Sa voix, naturellement dans le registre aigu, est timbrée, puissante et bien posée.

J'ai enregistré Zuma à ||X... en août 1995, un jour où elle chantait «Pluie» en allant d'un hameau du village à un autre. Elle semblait chanter pour elle-même, mais tous les gens pouvaient l'entendre et elle le savait, tout comme elle savait que je l'enregistrais. L'enjeu de cette performance était donc multiple: Zuma voulait montrer aux habitants du village de ||X... et à moi-même sa maîtrise du chant, sans toutefois y paraître puisqu'elle se rendait d'un hameau à un autre. Mais rares sont les femmes capables de chanter en solo d'une voix forte et assurée: seule Zuma et |Asa le firent durant mon séjour de plusieurs mois dans leur village. En outre, cette jeune femme aime séduire, et la musique est, selon les Ju|'hoan, un moyen privilégié pour y parvenir. À cette époque, Zuma entretenait une relation adultère avec un jeune homme du village et cette performance participait sans doute de sa stratégie de séduction. Le résultat sonore est flamboyant: la chanteuse se renouvelle constamment, exploitant au maximum les ressources du chant «Pluie».

Si la performance est un moment où «quelque chose se passe» (During 1994), l'objectif de cette analyse est de comprendre ce qui se passe effectivement et comment cela se passe, à la fois au niveau du projet mis en œuvre par Zuma, de l'organisation de la performance et de sa dimension temporelle. En d'autres termes, comment la chanteuse procède-t-elle sur les plans métrique, mélodique, rythmique et morpho-syntaxique pour donner forme, pas à pas, au chant «Pluie»?

Prendre en compte le temps réel dans l'analyse, c'est envisager la performance comme une situation d'incertitude et la traiter comme telle: la chanteuse – tout comme ses auditeurs – ne sait pas *a priori* quelle forme elle donnera à

---

6 Les noms ont été modifiés pour préserver l'intimité des personnes.

7 Langue des «Blancs» et des populations métis de Namibie et d'Afrique du Sud, langue officielle pendant la période d'apartheid et aujourd'hui langue véhiculaire. L'afrikaans a été introduit dans la région de Nyae Nyae au début des années 1960 quand des services du gouvernement sud-africain, dont la Namibie dépendait, ont été mis en place à Tsumkwe, chef-lieu de la région. Cette langue a été ensuite diffusée par les soldats de l'armée sud-africaine et leur famille, en poste dans la région pendant la guerre d'indépendance de la Namibie. Les hommes ju|'hoan qui travaillaient pour l'armée ont appris à parler afrikaans, de même qu'un nombre réduit de femmes qui effectuaient des travaux ménagers chez les soldats. Pour les Ju|'hoan, parler afrikaans est un signe de modernité, d'ouverture aux autres et de participation à une économie monétaire.

la pièce musicale et si celle-ci produira l'effet escompté. Traduire l'incertitude dans l'analyse nécessite de penser la forme en tant que processus irréversible et non comme résultat produit de l'action ou comme donnée préétablie. C'est aussi changer de posture : quitter l'« extériorité examinatrice » (Nicolas 2002) où l'ethnomusicologue se tient habituellement face à la pièce pour suivre le « fil endogène d'une écoute » (*ibid.*). Ainsi, la forme est-elle appréhendée comme traversée de la pièce, ce qui permet de restituer – en partie au moins – sa dimension temporelle. Prendre en compte l'incertitude conduit également à distinguer action et acteurs puisque ce que ces derniers font, mais aussi l'effet qu'ils produisent, peuvent échapper à leurs intentions.

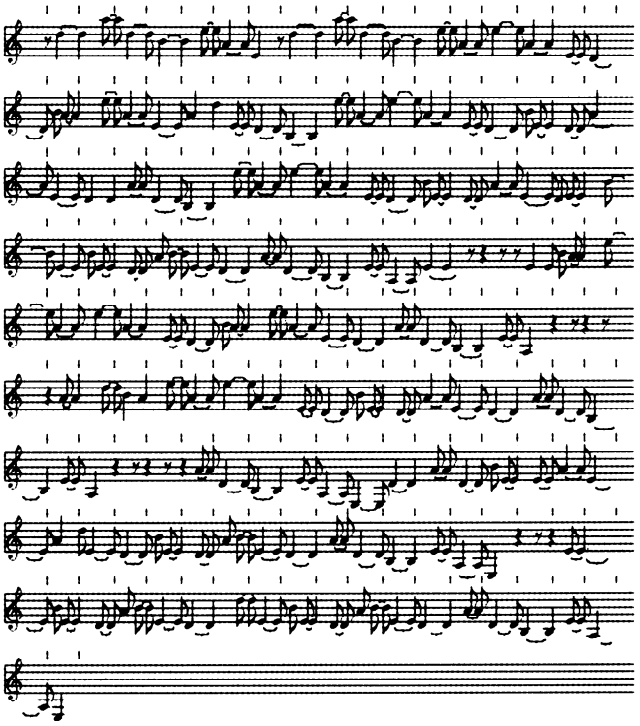
Si l'incertitude est de l'ordre du projet, le fonctionnement même de la performance a quant à lui un caractère imprévisible. Pour autant, il ne suffit pas de le constater : cette imprédictibilité est à intégrer dans les modalités mêmes de l'analyse, qui traite alors, non d'un objet musical figé, mais de ses processus de construction dans le temps. Plus concrètement, c'est saisir pas à pas le cheminement, l'itinéraire, les bifurcations, voire les culs-de-sac, empruntés par la chanteuse pour aboutir à une vue globale, mais non totale (chaque performance n'étant qu'une des mises en forme possibles), de la pièce. Il s'agit aussi de déterminer le degré d'imprédictibilité de la pièce, qui peut varier selon les musiques, les musiciens et les contextes.

La transcription 1 représente le chant en continu, tel qu'il se donne à entendre. Fondé sur une échelle tétratonique (ré – mi – la – si), il est mesuré et sa pulsation, ternaire, est divisée en trois valeurs minimales.

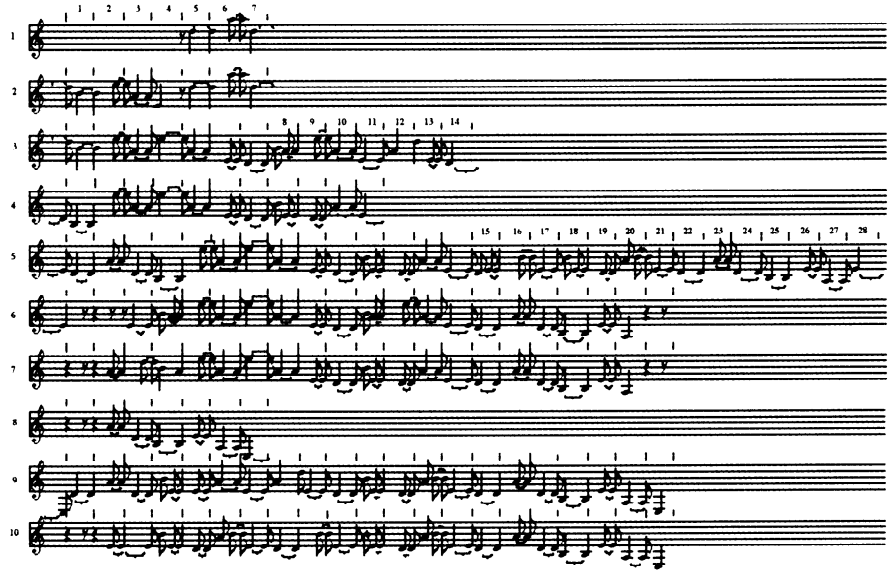
Dans le chant « Pluie », comme dans toute autre pièce ju|'hoan, l'imprédictibilité touche non seulement la performance mais aussi, en amont, l'élaboration des mélodies, construites en temps réel à partir de règles grammaticales sous-jacentes. Ainsi en est-il du cadre métrique au sein duquel s'inscrit le matériau musical. S'il existe une période « standard », correspondant à un multiple entier (1 :1 ou 1 :2) de la figure rythmique qui soutient les voix, celle-ci peut être également allongée (*dohm g !à'ín*, « voix longue ») ou raccourcie (*dohm !òm*, « voix courte »)[8] de manière imprévisible. Les modifications de la durée de la période se situent dans un rapport de ratio simple avec elle, mais pas seulement. Pour le chant « Pluie », la période standard est de 14 pulsations. Modifiée, elle comprend un multiple entier de la durée de la figure rythmique (7 pulsations), auquel s'ajoutent facultativement 1/2 figure rythmique ± 1/2 pulsation (c'est-à-dire 3 ou 4 pulsations), ce qui donne 10 (7 + [3, 5 – 0,5]), 11 (7 + [3,5 + 0,5]), 14 (2 x 7), 17 (7 + 7 + [3, 5 – 0,5]), 18 (7 + 7 + [3,5 + 0,5]), 21 (3 x 7) pulsations, etc., mais jamais 12, 13, 15, 16, 19 ou 20 pulsations. Les modifications de durée diffèrent d'un chanteur à un autre, et pour la même personne, d'une performance à une autre.

---

8 L'irrégularité a pu être déterminée grâce à l'existence d'un début fixe de la période, qui, bien qu'implicite, est aisément matérialisable par les chanteuses sous la forme d'un battement de mains.



Transcription 1 : version solo de « Pluie ».



Transcription 2 : découpage du chant en périodes métriques.

Que fait Zuma ? La transcription 2 montre qu'elle joue sur les durées de la période, de 7 à 28 pulsations, en alternant de manière irrégulière périodes courtes et périodes longues. Les durées sont cependant toujours dans un rapport entier avec celle de la période standard, à l'exception de la période 4 qui comprend 11 pulsations. Ce jeu sur la durée irrégulière des périodes contribue non seulement à produire de la diversité, mais aussi à brouiller les repères métriques, créant ainsi de l'ambiguïté.

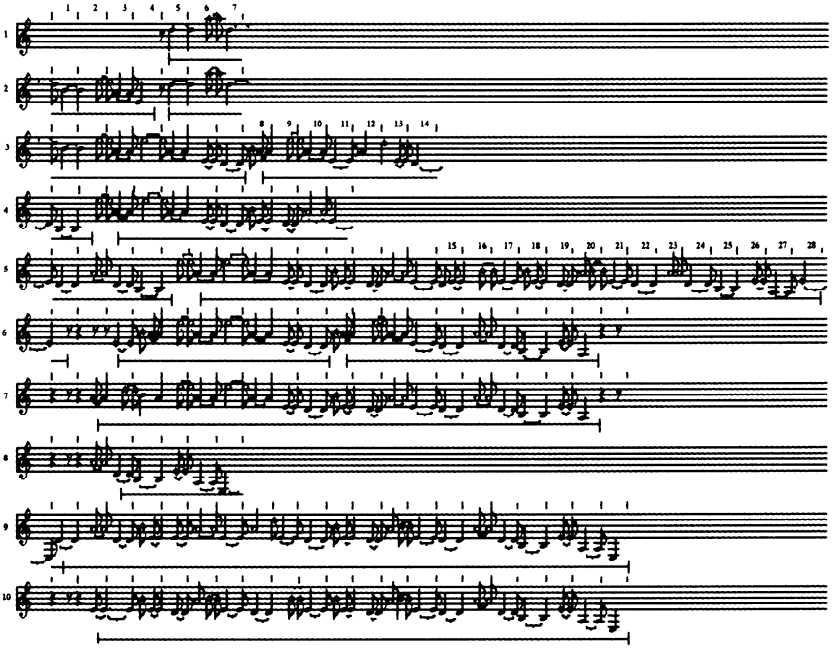
La mélodie qui s'inscrit dans ce cadre métrique n'est pas non plus fixée à l'avance. Elle constitue une suite de *segments* fondés chacun sur la succession des degrés de l'échelle en mouvement conjoint descendant (ou bien par «saut» d'une note). Ces degrés sont séparés par les mêmes notes de l'échelle, mais disposées dans un ordre différent, produisant ainsi une alternance irrégulière de mouvements descendants et ascendants. J'ai appelé les degrés de l'échelle qui se succèdent en mouvement descendant des *appuis*: ce sont eux qui tracent le contour mélodique de chaque segment. Ces appuis peuvent être séparés par une ou deux notes dites *intercalaires*, dont le mouvement est descendant ou ascendant, conjoint ou disjoint. C'est ce que montre la transcription 3: les notes appuis y sont noires et les notes intercalaires vides.

Les segments sont déterminés sur la base de la répétition de la courbe descendante, dont la fin est toujours suivie d'une respiration, critère émique qui permet de valider le découpage (*cf.* transcription 3). En effet, lorsque la courbe mélodique a atteint son point le plus bas, elle remonte brusquement à l'aigu et reprend sa pente descendante. La courbe peut toutefois être interrompue en cours de route pour osciller autour d'une note, voire présenter quelques mouvements conjoints ascendants. Cependant, malgré cette légère irrégularité, elle demeure globalement descendante. Dans la transcription 4, le chant «Pluie» est découpé en segments, disposés chacun sur une portée. Les segments structurellement identiques (c'est-à-dire fondés sur les mêmes notes appuis) sont placés les uns sous les autres pour pouvoir être comparés plus aisément.

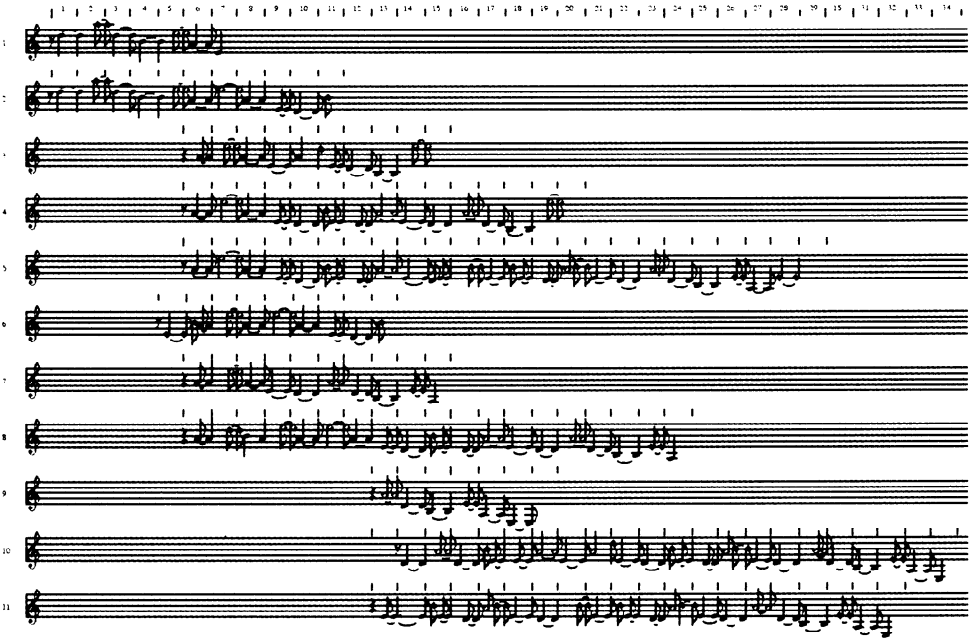
Les segments sont fondés sur tout ou partie des degrés de l'échelle. En outre, les mêmes degrés peuvent donner lieu à deux types de segments: 1. segments de base: succession de hauteurs exprimées une seule fois à l'intérieur du segment; 2. segment augmenté: segment de base amplifié par la répétition d'une ou plusieurs de ses hauteurs. La conséquence principale concerne le tracé du contour mélodique, qui connaît une sorte de pause sur une hauteur ou d'oscillation entre deux hauteurs, la mélodie s'immobilisant pendant un moment avant de repartir.

Zuma développe sa mélodie en commençant par deux segments de base avant de passer à des segments de plus en plus augmentés (S3, S4, S5[9]), puis de combiner les deux types. Pour augmenter les segments, elle procède surtout par intercalation en répétant, une ou plusieurs fois, un groupe de deux notes

9 Le S est l'abréviation de segment.



Transcription 3 : Chant « Pluie » ; notes appuis, notes intercalaires et découpage de la mélodie en segments.



Transcription 4 : Chant « Pluie » découpé en segments.

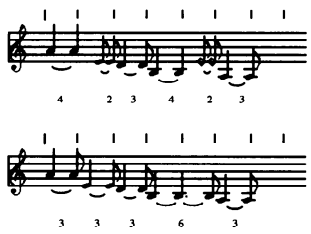
appuis situées à l'intérieur du segment. L'oscillation entre ces deux hauteurs crée alors un effet d'attente (suspension). La chanteuse utilise également le procédé de préfixation, consistant à ajouter une note au début du segment qui commence alors par un mouvement ascendant (S8, S10).

La durée des segments peut être également différente, d'un segment à un autre et selon les occurrences d'un même segment. Dans tous les cas, elle est indépendante de la durée de la période métrique. Ainsi, les segments S5, S7 et S8, fondés sur les mêmes notes appuis, comptent-ils, le premier 24 pulsations, le deuxième 10 pulsations et le dernier 19 pulsations. Zuma joue sur la durée des segments, qu'elle allonge (S3, S4, S5), puis raccourcit brutalement (S6), créant ainsi une rupture dans le cours de la mélodie. Ce jeu sur la durée irrégulière des segments, accentué par leur décalage avec la durée de la période (elle-même irrégulière) vise à brouiller les repère temporels et à donner l'illusion d'une grande diversité mélodique, alors que les matériaux de base sont relativement simples.

La disposition des segments à l'intérieur de la période a elle aussi un caractère imprévisible, dans la mesure où un même segment n'est pas nécessairement réitéré à intervalles de temps semblables ou réguliers. En d'autres termes, structure métrique et structure mélodique ne coïncident pas et leur relation peut varier en cours de performance. Le segment fondé sur les notes appuis la4 – mi3 – ré3 – si3 – la3, par exemple, est répété trois fois : à la première occurrence, il a une durée de 24 pulsations, débute à la pulsation 6 de la période 5 pour terminer à la pulsation 1 de la période suivante ; à la deuxième occurrence, sa durée est de 10 pulsations, avec un début à la pulsation 11 de la période 6 et une fin pulsation 20 de la même période ; à la dernière occurrence, il dure 19 pulsations, des pulsations 2 à 20 de la période 7 (*cf.* transcription 3).

L'enchaînement des segments est libre : les segments sont soit séparés par un silence (par exemple S1 et S2 ou S5 et S6), soit enchaînés directement. Le cas échéant, le début du nouveau segment est signalé par un intervalle disjoint ascendant (S9 et S10) ou par une ou deux notes qui font office de joncteur (entre S2, S3, S4 et S5). Là encore, aucun choix n'est prévisible.

Comme la mélodie, le rythme n'est pas fixé. Il repose cependant sur deux enchaînements minimaux de valeurs placées sur les notes appuis en mouvement conjoint descendant, ce qui donne :



Transcription 5 : Chant « Pluie », enchaînements rythmiques minimaux.

Ces deux figures ne sont jamais actualisées en tant que telles, mais contraignent le rythme, dans la mesure où chacune des hauteurs doit prendre au moins une fois la ou les deux valeurs indiquées pour pouvoir être enchaînée à la hauteur suivante. Ainsi, le la4 doit-il se placer sur la deuxième croche d'une pulsation et durer trois ou quatre croches avant de pouvoir être enchaîné au mi3. Chaque note appui peut être séparée de la suivante par une ou plusieurs autres notes (notes intercalaires ou répétition de notes appuis) dont les valeurs, non déterminées, sont cependant comprises entre une et cinq croches.

Zuma varie les durées en les décalant de plus ou moins une croche d'une occurrence à une autre. C'est le cas, par exemple, des deux premières notes des segments 3 et 4. Ce procédé produit une sorte de halo sonore qui, combiné aux nombreux contretemps, masque les repères métriques. En outre, la chanteuse écourte les notes intercalaires situées à l'intérieur des longs segments, créant ainsi l'illusion d'une accélération de tempo, que traduit le terme *!xàrí*, « la fuite ».

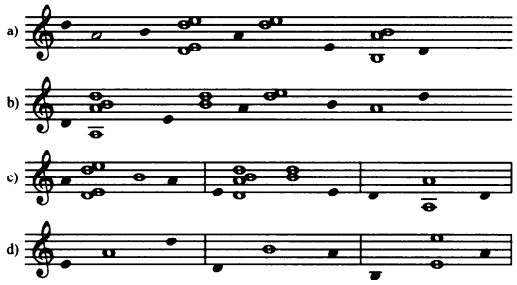
L'ambitus du chant est variable, en fonction des capacités vocales des chanteurs, du contexte mais aussi de choix propres. Les chants ju|'hoan sont fondés sur trois tessitures, dénommées dans la langue vernaculaire : la tessiture aiguë (*!'aící*, « sommet »), la tessiture médiane (*//'amí*, « centre ») et la tessiture grave (*bòrò*)[10]. Il n'y a aucune assignation des tessitures aux chanteurs, et, qui plus est, chacun est libre de passer d'une tessiture à une autre (*dàbì á dohm*, « changer de voix ») au cours du déroulement du chant, à la fin de tout segment mélodique[11]. Zuma chante ici les deux premiers segments dans l'aigu, puis passe dans la tessiture médiane et y reste durant 6 segments avant de terminer dans le grave les 3 derniers segments (*cf.* transcription 4). Elle traverse ainsi tout le champ des tessitures, en descendant du la5 au mi2 et ce, par paliers successifs, en retirant deux notes appuis dans l'aigu (ré et si4 puis la4 et mi3) quand elle en ajoute une dans le grave (ré3, si3, la3 et mi3).

Enfin, chaque chant dispose de ressources mélodiques propres correspondant à l'ensemble des agencements possibles entre notes appuis et intercalaires. Ces ressources sont exploitées partiellement et différemment, à la fois selon les chanteurs et le contexte. Établies à partir d'une dizaine de performances, les ressources du chant « Pluie » sont les suivantes :

---

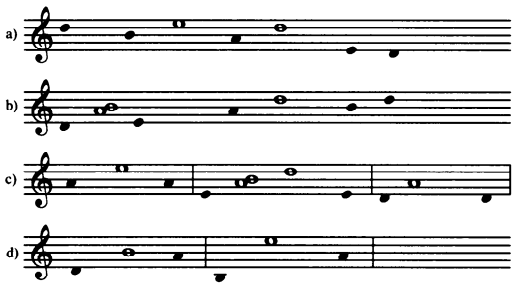
10 Chacune de ces tessitures porte d'autres noms : la tessiture aiguë est appelée « la voix aiguë » (*dohm cùì*) ou « celle qui va de l'avant, qui dirige, qui est en tête » (*,'àn*), la tessiture médiane « le milieu, l'intérieur » (*n,uù n !áng*), la tessiture grave « la voix lourde » (*dohm tih*), « la grosse/grande/vieille/puissante voix » (*dohm n !a'àn*) ou encore « la dernière » (*tòànsí*) dans le sens de « facultative » (Olivier 1998).

11 Plusieurs expressions vernaculaires désignent ce procédé. Certaines concernent le passage de la tessiture grave à aiguë : *gè'é tsáú* (« chanter et monter »), *//hái tsáú* (« tirer et monter »). D'autres, le passage de la tessiture aiguë à grave : *gè'é khàrú* (« chanter et descendre »), *,'àù kùrì* (« aller lentement »).



Transcription 6: Ressources mélodiques du chant comprises à l'intérieur d'une octave:
a) notes appuis en mouvement descendant et notes intercalaires,
b) notes appuis en mouvement ascendant et notes intercalaires,
c) notes intercalaires entre deux itérations d'une même note appui,
d) joncteurs entre deux notes appuis.

Zuma en exploite une partie seulement:



Transcription 7: Ressources mélodiques du chant exploitées par Zuma.

Quant à sa manière d'agencer notes appuis et notes intercalaires, elle n'est pas prévisible: d'une part, les notes intercalaires sont facultatives; d'autre part la chanteuse a souvent le choix entre plusieurs d'entre elles. Ainsi, Zuma enchaîne-t-elle directement le la4 au mi3 à la pulsation 6 de la période 3, tandis qu'elle intercale un ré4 entre les deux mêmes notes aux pulsations 12-13 de la même période. Les notes ré3 et mi3 sont séparées par un si4 à la pulsation 8 de la période 4, par un la4 trois pulsations plus tard (10-11) et par deux notes intercalaires (la4 – si4) aux pulsations 20-21 de la période 5.

Penser cette performance comme une manière parmi d'autres de mettre en forme le chant Pluie a permis de déterminer le champ de créativité de Zuma, mais aussi celui de ses contraintes, c'est-à-dire ce qu'elle peut faire par rapport à elle-même (ses capacités de chanteuse) et par rapport aux ressources du chant. En réalité, si l'émotion naît de cette performance c'est que, dans le respect de ce qu'il est convenu de faire, Zuma produit, de manière imprévisible, de petites innovations, bousculant ainsi les canons de la forme.

En s'affranchissant de la structure «standard» du chant «Pluie» pour lui donner une forme libre, proche de l'improvisation, tout en renouvelant sans cesse

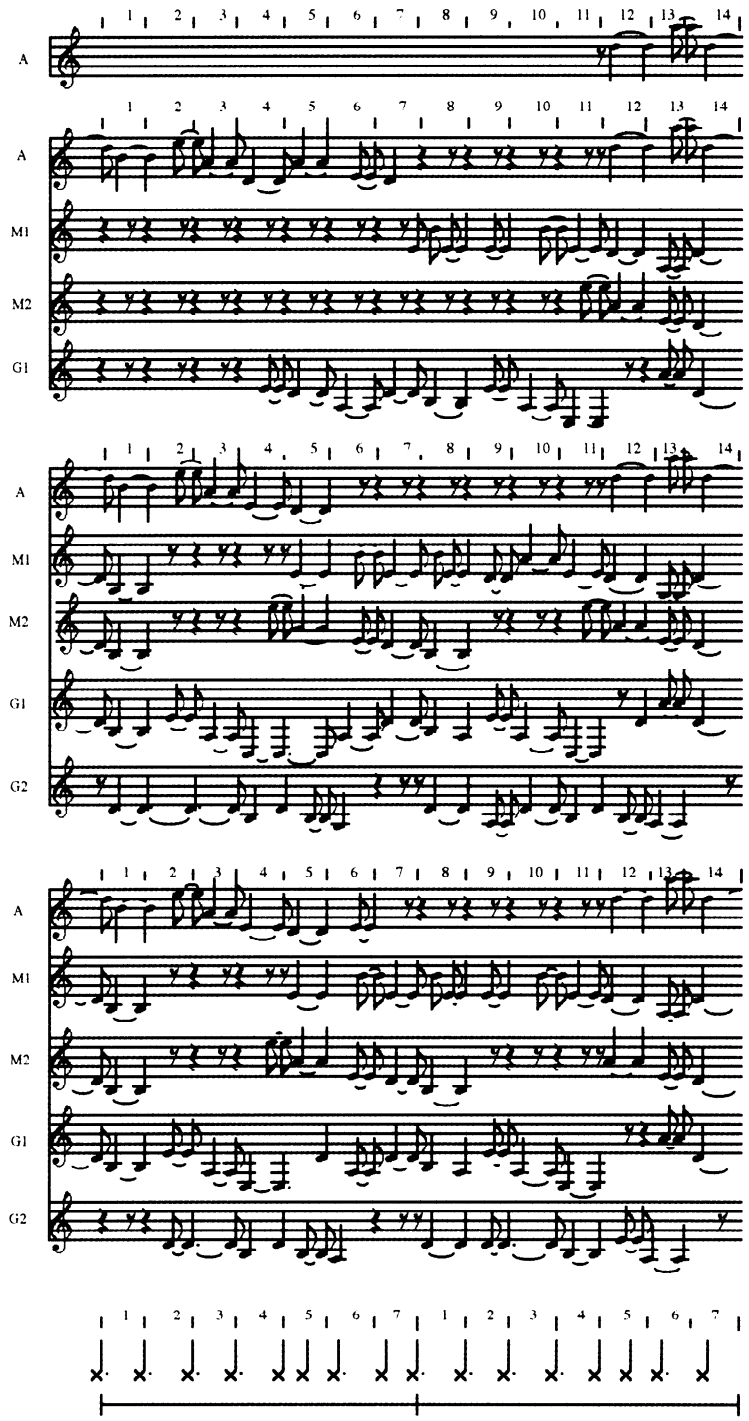
le rythme et la mélodie, Zuma a joué de ce qui n'est pas prévu pour produire de l'ambiguïté ou de l'équivoque vis-à-vis des auditeurs[12]. Son objectif musical consistait à créer de la surprise mais aussi à donner l'illusion d'une grande richesse en brouillant les repères métriques, en masquant l'identité des segments mélodiques et en faisant en solo, par le passage d'une tessiture à une autre, ce qui, dans une performance collective est réalisé à plusieurs. En ce sens, Zuma a su prendre des risques et les mesurer, pour développer sa stratégie. Mais n'est-ce pas l'apanage de tous les bons musiciens, et le plaisir procuré par le jeu n'est-il pas, dans une certaine mesure, fonction du risque pris – et de l'effet qu'il provoque parmi les auditeurs ? À l'inverse, Zuma n'a pas pu maîtriser l'effet produit par sa performance : si les hommes du village, tout comme moi-même, l'avons grandement appréciée, en revanche, elle a suscité de la jalousie parmi les femmes, notamment celles que je n'avais pas enregistrées en solo.

Performance collective

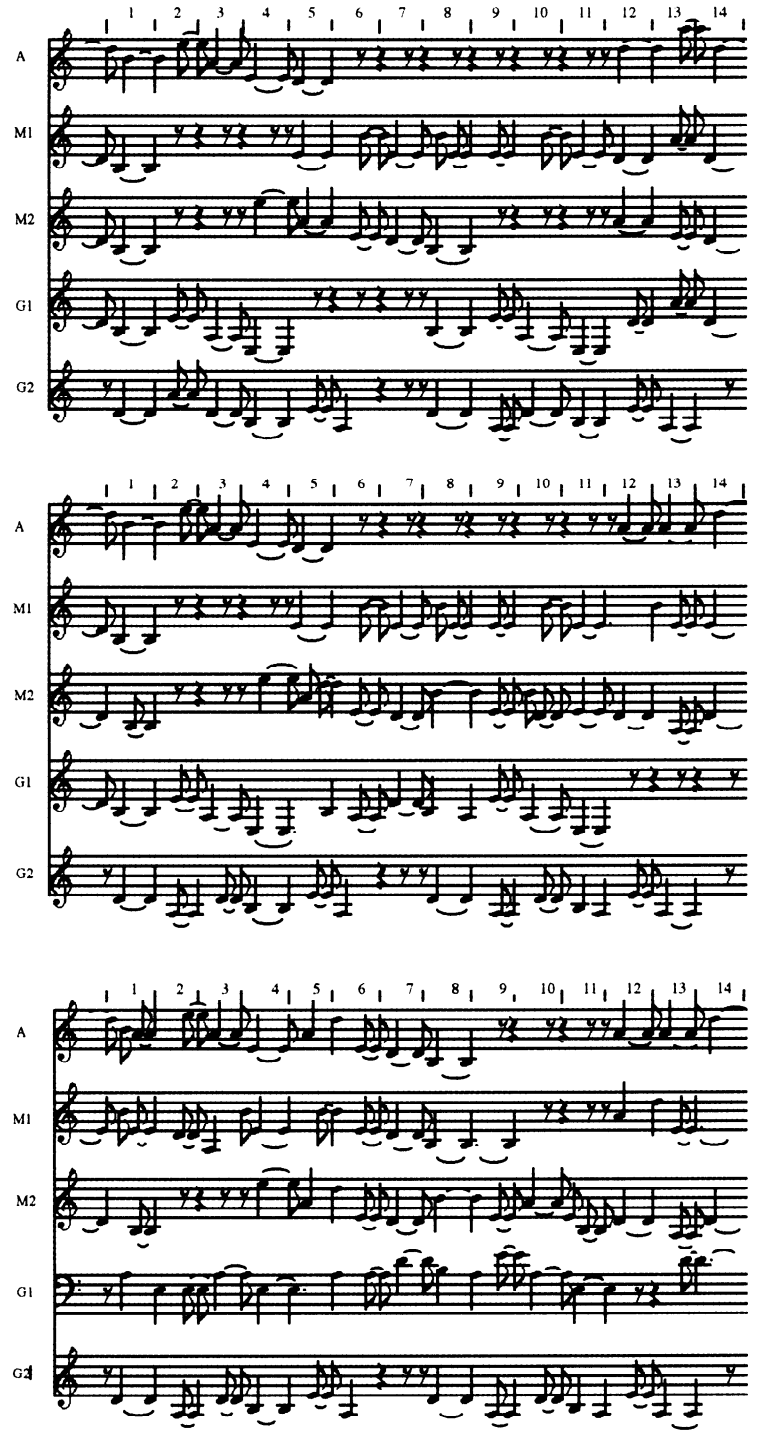
La performance collective du chant « Pluie » analysée ici a été enregistrée en mai 1995 selon la technique bien connue du *re-recording*, ce qui permettait à la fois de transcrire chacune des voix dans sa relation à une autre au moins pour pouvoir reconstituer la polyphonie, de mettre au jour le référent que les chanteuses ont en tête lorsqu'elles exécutent ce chant et de comprendre le passage de ce référent (en principe non actualisé) à ses réalisations. Concrètement, j'ai demandé à cinq femmes, Zuma, |Asa, N|hakxa, Xoan||a et |Am, de commencer par chanter une version minimale de leur mélodie (*gè'é sòàn*, « chanter facile ») et de la répéter plusieurs fois, ce qui pour elles était surprenant puisque c'est précisément ce qu'elles cherchent à éviter dans une performance en contexte. Une fois cette version stabilisée, les chanteuses devaient l'enrichir en variant librement (*dàbì* ou *mànì :* « changer de direction / tourner / se transformer en quelque chose d'autre »). Elles avaient le choix de s'appuyer sur la voix qu'elles préféraient et toutes choisirent celle située dans la tessiture aiguë, considérée comme principale. La transcription 8 proposée ci-après est donc une reconstitution de la pièce à partir des voix aiguë + médiane 1, aiguë + médiane 2, aiguë + grave 1 et aiguë + grave 2, et non une véritable performance collective. Pour cela, il eût fallu enregistrer le chant à l'aide d'un magnétophone multipiste, ce dont je ne disposais pas sur le terrain.

---

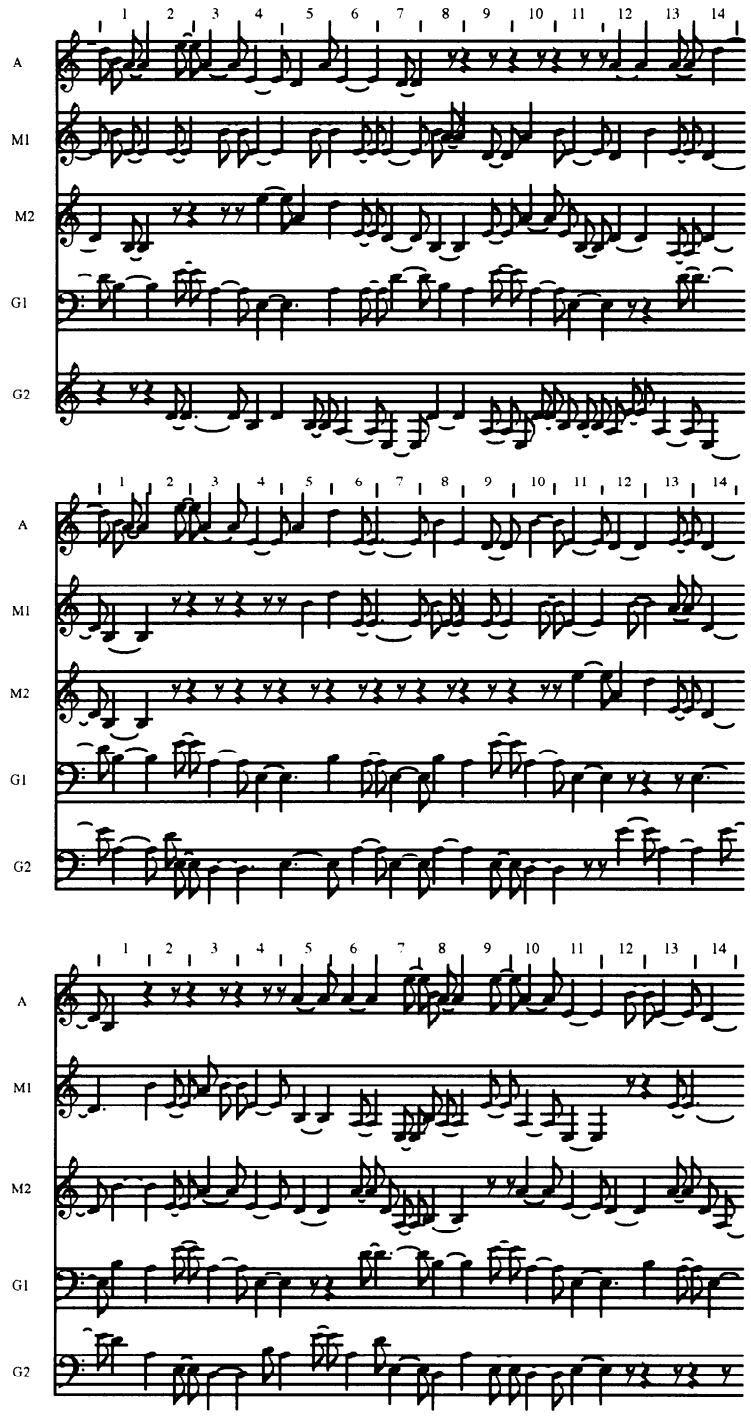
12 *Cf.* Bourdieu (2000 [1972] : 230) : « L'improvisation libre, comme le *bluff* ou la *séduction*, [...] jouent de toutes les équivoques, de toutes les doubles ententes et de tous les sous-entendus de la symbolique corporelle et verbale, pour produire des conduites ambiguës, donc révocables au moindre indice de recul ou de refus, et pour entretenir l'incertitude sur des intentions sans cesse balancées entre le jeu et le sérieux, l'abandon et la distance, l'empressement et l'indifférence ».



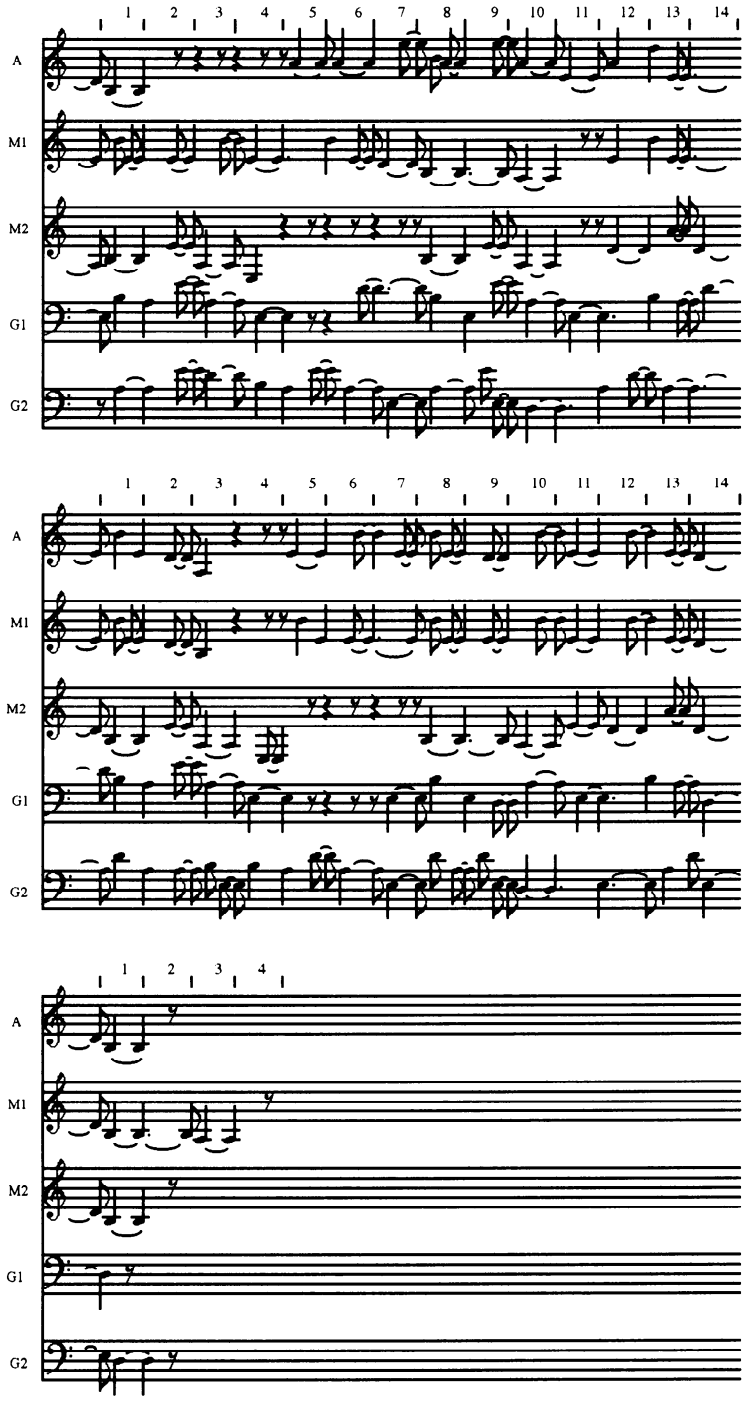
Transcription 8: Chant «Pluie», version à 5 voix.



Transcription 8: Chant «Pluie», version à 5 voix *(suite)*.



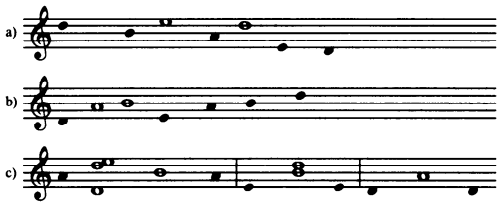
Transcription 8 : Chant « Pluie », version à 5 voix *(suite)*.



Transcription 8: Chant «Pluie», version à 5 voix *(suite)*.

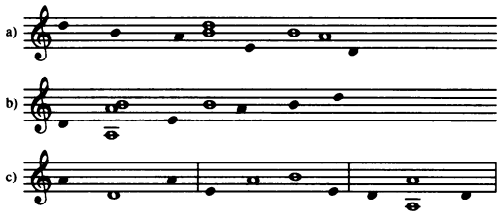
L'analyse qui suit est effectuée voix par voix, ce qui permet de comparer le mode d'élaboration des mélodies (degrés de liberté et contraintes), non seulement entre elles, mais aussi vis-à-vis de la version solo.

La voix A est fondée sur une période métrique de 14 pulsations. Répétée pendant 6 périodes, sa version minimale comprend un segment de 9 ou 10 pulsations qui chevauche deux périodes métriques (début à la pulsation 12 et fin à la pulsation 6 ou 7 de la période suivante) et dont l'ambitus est d'une octave (ré4 – ré3). À la période 6, Zuma élabore un nouveau segment situé une quarte plus bas (la4 au lieu de ré4), passant de ce fait dans la tessiture médiane qu'elle ne quittera plus. Elle en varie la durée (12, 13 et 18 pulsations), la position au sein de la période (début à la pulsation 5 de la période), l'amplitude (d'une quarte à une neuvième), le rythme, décalé de plus ou moins une croche, et le contour mélodique (par commutation d'une note à la place d'une autre). Les ressources mélodiques qu'elle exploite sont les suivantes :



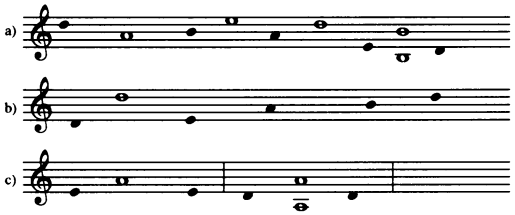
Transcription 9 : Ressources mélodiques du chant exploitées par Zuma.

Comme la voix A, la voix M1 s'appuie sur une période invariable de 14 pulsations, et sa version minimale est composée d'un seul segment mélodique situé à cheval sur deux périodes. Par contre, celui-ci est légèrement plus long (12 pulsations) et décalé par rapport au segment de la voix A, puisqu'il débute à la pulsation 5 (au lieu de la pulsation 12). Il est en outre situé à une 7e majeure inférieure (m3 au lieu de ré4) et son ambitus est restreint à une quarte (mi3 – si3). |Asa varie à partir de la période 5 en allongeant le segment de base, puis en le raccourcissant et en alternant occurrences courtes et longues. Elle modifie également sa position à l'intérieur de la période, son ambitus, élargi aussi bien dans l'aigu que dans le grave, et son rythme, légèrement décalé à chaque réitération. Ses ressources mélodiques sont les suivantes :



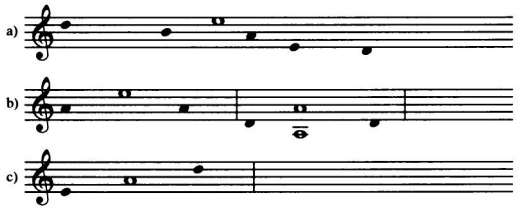
Transcription 10 : Ressources mélodiques du chant exploitées par |Asa.

Dans la voix M2, le même segment est répété deux fois à l'intérieur d'une période de 14 pulsations. Comme dans les voix précédentes, il ne correspond pas aux limites de la période. La version minimale est située à une quarte supérieure de la voix M1 et comprend toutes les notes de l'échelle. À partir de la période 5, N|hakxa modifie la durée du segment. À la période 9, elle l'élargit dans le grave (jusqu'au mi2) et l'alterne à un autre segment dont l'ambitus se réduit à deux hauteurs (si3 – la3). Le découpage de la période change lui aussi, tout comme le rythme, décalé de la même manière que celle des voix précédentes. N|hakxa exploite les ressources mélodiques suivantes :



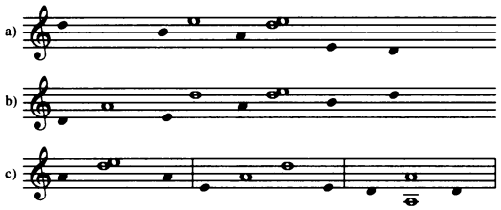
Transcription 11 : Ressources mélodiques du chant exploitées par N|hakxa.

La voix G1 suit le même découpage que la voix M2, mais les deux occurrences du même segment occupent des positions différentes (pulsations 6-12 et 13-5). Elle est située à une octave inférieure de la voix A et comprend l'ensemble des degrés de l'échelle. Xoan||a a des difficultés pour répéter à l'identique la version minimale et renouveler la mélodie. Elle ne prend donc pas de risques et se contente d'habiller le même segment de quelques variations mélodiques (ajout d'un préfixe, intercalation de notes, commutation). Les ressources mélodiques qu'elle exploite sont :



Transcription 12 : Ressources mélodiques du chant exploitées par Xoan||a.

La voix G2 est constituée d'un segment répété deux fois dans les limites d'une période métrique et situé à la même hauteur que celui de la voix G1. Son ambitus est cependant plus réduit (ré3-la3). Pour varier, |Am change le découpage de la période, allonge le segment (par préfixation, intercalation et suffixation), élargit son ambitus dans le grave et écourte les valeurs, ce qui donne une impression d'accélération. Les ressources mélodiques de la chanteuse sont :



Transcription 13: Ressources mélodiques du chant exploitées par |Am.

En résumé, toutes les chanteuses inscrivent leur mélodie dans un cadre métrique stable de 14 pulsations. De fait, si chacune d'elles variait la durée de la période comme dans la version solo, les repères temporels seraient complètement brouillés et il leur serait très difficile d'ajuster leur voix par rapport aux autres. C'est pourquoi les Ju|'hoan disent que, lorsque le chant est collectif, une seule chanteuse à la fois peut varier la durée de la période. Par contre, la position des segments par rapport à la période, mais aussi leur durée et leur rythme, sont différents selon les voix et changent en cours de performance. Quant aux mélodies, elles se renouvellent peu, bien moins que dans la version solo : à l'exception de Zuma, les chanteuses restent dans une tessiture, réitèrent plusieurs fois le même segment avant d'en changer, voire répètent toujours le même segment, avec quelques variations. À noter : deux chanteuses dont les voix sont situées dans la même tessiture ne produisent ni les mêmes versions minimales, ni les mêmes variations. L'élaboration de la mélodie est éminemment individuelle, condition nécessaire à la fabrication du contrepoint, puisque toutes les voix sont structurellement équivalentes.

Au-delà du cheminement de chacune des voix, l'analyse d'une telle performance collective permet d'aborder la question de l'interaction entre les chanteuses, limitées ici à une seule d'entre elles, en l'occurrence Zuma, dont la voix est située dans la tessiture aiguë. S'il semble évident que la mise en forme d'un chant ne résulte pas de la simple addition de mélodies individuelles, quelle est, en réalité, la part d'interaction dans le jeu de chacun des participants, jusqu'où leur jeu est déterminé par celui des autres et à quels types de rapports sociaux renvoient ces interactions : coopération (complémentarité, réciprocité, dialogue, attraction) ou compétition (concurrence, rapports de pouvoir) entre individus et/ou entre groupes (musiciens et auditeurs) ? L'objectif n'est pas seulement de savoir sur qui on prend appui pour chanter soi-même, mais avec qui on dialogue afin de mettre le chant en forme. En d'autres termes, c'est la question de l'écoute et de l'entente, au double sens de compréhension et de connivence, entre chanteurs qui est posée, une écoute et une entente qui peuvent être globales (chaque chanteur écoute, entend et agit en fonction de ce que font tous les autres) ou partielle (chaque chanteur détermine son jeu en fonction de ce que fait une partie seulement des autres).

Les voix A et M1, mais aussi A et M2, produisent du contrepoint par tuilage (*dohmsi ||káé ||káé khòè*, « les voix s'emboîtent l'une dans l'autre »), imitation et hétérophonie. À l'inverse, la voix G1 se contente de doubler la voix A à l'octave

inférieure. Ce procédé peut être considéré ici comme du parallélisme, car l'intention des chanteuses est bien de cet ordre : il s'agit d'exécuter la « même chose mais plus bas », ce que traduit l'expression *gè'é kòà ≠aeh kè* (« chanter dessous ceci [la voix principale] »). En variant, la voix G1 « suit » (*gè'é ǁxàm*) la voix A, produisant uniquement de l'hétérophonie. Cette conduite imitative laisse penser que la chanteuse n'est pas très à l'aise. Quant aux voix A et G2, elles se répondent alternativement à une distance d'octave ou de quinte, créant une sorte d'écho déformé.

Les chanteuses dialoguent, se répondent musicalement, entretenant des relations de complémentarité et de réciprocité ; seule la voix G1 se borne à reproduire la voix de référence à l'octave inférieure. Comme les mélodies, la polyphonie se construit en temps réel ; si le contrepoint pris comme résultat est stable (pas de mise en danger par une chanteuse qui serait à l'unisson par exemple), ses processus de construction le sont moins, alternant de manière imprévisible en cours de performance.

La reconstitution d'une polyphonie à cinq voix deux par deux pourrait sembler artificielle. Or, elle ne l'est pas complètement dans la mesure où, en contexte, lorsque le chant se construit à partir d'un nombre restreint de chanteurs (jusqu'à une dizaine), chacun d'eux élabore une mélodie spécifique en interaction avec seulement un ou deux autres partenaires (*≠àè≠àèà khòè*, « s'écouter l'un l'autre »). L'objectif est alors d'« entrecroiser les voix » (*gè'é ǁkáéá khòè*), c'est-à-dire de produire du contrepoint. Les interactions se mettent en place entre des individus qui sont soit côte à côte et qui se penchent l'un vers l'autre, voire qui se touchent, pour mieux s'entendre et se répondre musicalement, soit face à face et dont les corps sont tendus l'un vers l'autre. De fait, ce sont les postures du corps qui permettent de repérer de prime abord les interactions musicales. Les partenaires peuvent changer en cours de performance, et il n'est pas rare de voir certains chanteurs se pencher à droite, puis à gauche, pour écouter alternativement chacun de leurs deux voisins.

À l'inverse, quand le nombre de chanteurs est plus important, ces derniers se regroupent en fonction de leur registre de voix. Leur action se situe alors à deux niveaux : à l'intérieur de chaque registre, les chanteurs cherchent à produire de l'hétérophonie, entre les registres, à créer du contrepoint. Pour y parvenir, ils « s'assoient dans un registre » (*!áící/ǁ'ámí/bòrò n|áng*) et « partagent les variations » (*dàbì ǁkàèà khòè*), évitant ainsi un trop plein qui n'est pas apprécié et risquerait de les faire glisser dans un autre chant (ou de créer un chant inédit). Tout l'art des chanteurs consiste à concilier conduites d'imitation avec ses voisins de registre et conduites de différenciation avec ceux des autres registres, tout en faisant en sorte de renouveler les mélodies. La progression du chant se fait par paliers : pour chaque registre, un chanteur change de mélodie plusieurs fois au cours de la performance (en fonction de ce que font les chanteurs dans les deux autres registres), réorganisant de ce fait l'hétérophonie autour de lui, ce qui modifie en retour l'ensemble de la performance. On passe alors de l'interaction à un processus de

rétroaction, tandis que se produit un phénomène inédit et non prévisible à partir de ce que faisaient jusqu'alors les musiciens[13]. Sur le plan de l'écoute, certains chanteurs restent dans leur registre et « se suivent », pendant que d'autres (ceux qui changent de mélodie) écoutent plus activement ce que font les chanteurs dans les autres registres. Il n'y a pas vraiment d'écoute globale du chant en continu : pour certains, elle se fait par intermittence, pour les autres, l'écoute reste locale, située à l'intérieur d'un registre de voix.

Ces différentes pratiques d'interaction visent à un certain équilibre dans la performance, ce qui permet de produire de l'effet sur les auditeurs : émotion, surprise et, pour le moins, efficacité. Une performance est considérée comme réussie lorsqu'un certain équilibre a été trouvé. Mais celui-ci peut changer d'une performance à une autre, en fonction du contexte, de ses enjeux, et/ou des chanteurs, voire même en cours de performance.

Dans le cas du *re-recording*, l'équilibre est imposé : d'une part chanter une version la plus minimale possible, d'autre part l'enrichir afin de la rendre maximale. Ce double équilibre à trouver dans un temps extrêmement limité rend cette situation provoquée à la fois inédite et périlleuse ; de ce fait, seul un petit nombre de « bonnes chanteuses » y parviennent aisément. En contexte de divertissement, les chanteuses cherchent à produire un contrepoint également distribué dans les trois registres vocaux et à le renouveler ; leurs voix doivent être détendues, fluides, les battements de mains nourris mais sans couvrir les voix. C'est ainsi que le chant peut être « gras » (*tzí n|áí*) ou « goûteux » (*tzí n|à'ng*) et produire de ce fait un plaisir esthétique. Lors d'un rituel de guérison, l'enjeu est différent : le chant doit se charger de *n|om* (« énergie surnaturelle ») et être puissant (*tzí n !à'án*) pour permettre au chaman (*n|om kxàò*, « celui qui maîtrise l'énergie surnaturelle ») d'entrer en transe et de guérir la ou les personnes malades. Cela ne signifie nullement que le plaisir soit absent de la performance, mais il est soumis à une efficacité. Pour ce faire, l'équilibre musical doit évoluer en fonction des différentes phases du rituel : en début de soirée, les femmes chantent seules autour du feu, pour leur plaisir : les voix et les corps sont détendus, les battements de mains facultatifs. Un premier changement survient quand les hommes arrivent et se mettent à danser, les hochets accrochés à leurs jambes reproduisant la figure rythmique battue aux mains par les femmes. Ce son presque métallique participe d'une bonne performance des chants et facilite l'entrée en transe du chaman. Un nouvel équilibre se met alors en place avec un tempo plus rapide, des voix tendues, majoritairement dans le registre aigu et accompagnées de puissants battements de mains qui couvrent pratiquement le chant. La métrique est fixe, les variations minimes : l'objectif n'est plus de renouveler le chant mais de le maintenir à une intensité telle qu'il produise l'effet escompté, c'est-à-dire l'entrée en transe du chaman. Si cet équilibre n'est pas trouvé, le chaman relance les chanteuses, en les exhortant

13 Ce que, dans le paradigme de la complexité, on appelle un phénomène d'*émergence* (Morin 1977 : 106).

par exemple à chanter plus aigu (*gé'è tsáú*) ou à accélérer le tempo (*!xàrí*). Un tel équilibre se maintient le temps de la transe, pour soutenir le chaman dans son voyage jusqu'au monde des morts, responsables de la maladie. Si le chant perdait alors de son intensité, le chaman, dit-on, serait en danger de mort, son âme risquant de ne pas réintégrer son corps. Dès que la transe est terminée, le tempo ralentit, les voix se répartissent de nouveau dans les trois registres, les mélodies se renouvellent, et ce jusqu'à ce qu'un autre chaman veuille entrer en transe. Le rituel fait ainsi alterner des périodes de tension et de détente qui s'expriment sur le plan musical par la succession de différentes mises en forme des chants.

Conclusion : les enjeux d'une analyse de la performance

Penser la forme à la fois comme processus et comme accomplissement éphémère de ce processus a des implications théoriques et méthodologiques fortes. On entre de fait dans une ethnomusicologie dont l'enjeu n'est plus de mettre au jour les propriétés d'une musique, mais de comprendre comme des musiciens *agissent*. Décrire une action, ou une série d'actions, c'est expliquer comment elle est produite et ce qu'elle produit, c'est-à-dire quelles en sont les intentions, les modalités de mise en œuvre (tactiques), les réalisations (prise de décision, conduites) et les effets. C'est aussi placer l'individu musicien au cœur de la mise en forme de la musique, en mesurant son apport, singulier, à la construction de la pièce musicale et sa capacité à la trans-former. Au-delà, cette description permet de comprendre ce qui, pour reprendre Bazin, « est de l'ordre du *faisable* » (Bazin 1999-2000 : 39). En ce sens, « le savoir qu'elle véhicule ne porte pas sur les faits mais sur les possibles » (*ibid.*), la performance étudiée n'étant dès lors qu'une des manières de faire possibles.

Appréhender la forme de la musique en termes d'action permet d'aborder différemment un certain nombre de questions récurrentes en ethnomusicologie, notamment celles de la *mémoire*, du *style* et du *sens*. Si l'ethnomusicologue est confronté à une situation musicale dont le déroulement et l'issue ont un caractère imprévisible, cette imprévisibilité n'est pas totale : les musiciens peuvent reconnaître, voire anticiper les actions de leur partenaire, ce qui implique un certain degré de connivence mais surtout une mémoire des performances passées[14]. Cette mémoire n'est effective que si ces musiciens privilégient certains choix dans le champ des possibles, fixant ainsi, dans une certaine mesure, la mise en forme de leur mélodie. Mais cette cristallisation de la forme ne produit-elle pas ce que l'on appelle communément du style ? Un style spécifique à un musicien ou partagé par une communauté toute entière, mais qui, dans tous les cas, est

14 Et de ce qui constitue la référence d'une bonne performance.

un marqueur d'identité, voire de prestige ou de pouvoir vis-à-vis d'autres individus ou communautés. Un tel travail sur la mise en forme de la musique permet ainsi d'aborder la question du style autrement qu'en recourant à la perspective esthétique. S'intéresser à la mémoire signifie aussi se pencher sur les modalités de sa transmission, ou de son oubli (*cf.* Ricœur 2000), avec l'idée qu'une pièce est mémorisée et transmise parce que sa performance produit un certain effet sur les auditeurs. Lorsque ce n'est plus le cas ou lorsque l'effet produit est contraire à celui escompté, la musique est vouée à une disparition plus ou moins rapide. Réfléchir ainsi à la notion d'effet permet à mon sens d'éviter la question quelque peu indécidable du sens de la musique. C'est aussi penser que la musique n'a pas d'effet en tant qu'une de ses propriétés (comme elle porterait en elle un sens), mais en ce qu'il est, d'une part, produit par les musiciens et, d'autre part, soumis à une efficacité.

La problématique développée ici a été élaborée à partir d'une musique dite «traditionnelle» ou «de tradition orale», celle des Ju|'hoan de Namibie, mais elle n'a pas pour vocation de s'y réduire: des questions similaires se posent dans le cadre d'autres musiques orales, mais aussi de musiques écrites, anciennes ou contemporaines, pour lesquelles il n'existe pas d'univocité entre le signe écrit et le son entendu. Au-delà de la musique, ce cadre conceptuel et méthodologique devrait être susceptible de rendre compte de performances concernant d'autres domaines, tels que le théâtre, le cinéma[15], le cirque ou le sport. Ce qui permettrait de confronter, non des objets différents, mais des processus à l'œuvre dans chacun des types de performance.

Bibliographie

Bazin Jean
1999-2000 «Science des mœurs et description de l'action», in *Actualités du contemporain.* Paris: Seuil. Le genre humain: 33-58.

2000 «L'anthropologie en question: altérité ou différence?», in *Université de tous les savoirs. Vol. 2: L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie.* Paris: Poches Odile Jacob: 77-91.

Bensa Alban
1997 «Images et usages du Temps», *Terrain* 29, «Vivre le temps»: 5-18.

Bensa Alban et Éric Fassin
2002 «Les sciences sociales face à l'événement», *Terrain* 38: 5-20.

Bourdieu Pierre
1994 *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action.* Paris: Le Seuil.

2000 [1972] *Esquisse d'une théorie de la pratique.* Paris: Le Seuil.

Charles Daniel
2001 «Performance», *Encyclopaedia Universalis.* DVD Version 7.

15 Voir à ce sujet, le récent ouvrage d'Emmanuel Grimaud (2004).

DICKENS Patrick
1994 *English-Ju/'hoan. Ju/hoan-English Dictionary.* Köln: Rüdiger Köppe Verlag.

DURING Jean
1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.* Lagrasse: Éditions Verdier.

GRIMAUD Emmanuel
2004 *Bollywood Film Studio, ou comment les films se font à Bombay.* Paris: CNRS Éditions.

HENNION Antoine
2002 «L'écoute à la question», *Revue de musicologie* 88/1 : 95-149.

MORIN Edgar
1977 *La méthode. 1. La Nature de la Nature.* Paris: Le Seuil.

NICOLAS François
2002 *De l'aspect à l'inspect: la forme musicale comme empreinte.* Exposé au séminaire Art, Création, Cognition, ENS-Ulm. Site web: http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Ulm.html.

OLIVIER Emmanuelle
1998 «Nommer, narrer, commenter. Manières de dire la musique selon les Bushmen Ju|'hoansi», *Cahiers de musiques traditionnelles* 11 : «Paroles de musiciens» : 13-27.

RICOEUR Paul
1983 *Temps et récit. 1 L'intrigue et le récit historique.* Paris: Seuil, Points Essais.
2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil.

RÉSUMÉ A travers l'analyse de deux versions d'un chant Ju|'hoan (Namibie), l'une individuelle, l'autre collective, l'auteur propose une réflexion sur la notion de performance comprise comme action ou séquence d'actions qui donne forme, en temps réel, à une pièce musicale. La mise en forme d'une pièce est appréhendée comme une situation d'incertitude où les musiciens se trouvent face à un champ des possibles qu'ils explorent en fonction de leurs compétences, mais aussi de leur connivence avec les autres musiciens, et du contexte. Concrètement, l'analyse porte sur les intentions, les modalités de leur mise en œuvre (stratégie, tactique), et les réalisations (prise de décision, conduites, interaction) des musiciens, mais aussi sur l'effet produit par la musique. Au-delà, penser la forme à la fois comme processus et comme accomplissement éphémère de ce processus permet d'entrer dans une ethnomusicologie dont l'enjeu n'est plus de mettre au jour les propriétés d'une musique, mais de comprendre comment des musiciens agissent.

Un éclairage hypothétique sur certaines formes vocales traditionnelles: l'improvisation poétique en temps mesuré

Marie-Hortense Lacroix

L'improvisation poétique chantée (IPC) semble occuper aujourd'hui, dans le panorama des poésies orales musicalisées d'Europe et du monde latin, une place déclinante quoiqu'encore bien représentée. En témoignent les « beaux restes » des formes médiévales de débats, de joutes et de tournois poétiques que constituent par exemple le *chjama è respondi* corse, la *gara poetica* sarde, le bertsolarisme basque, ainsi que les diverses formes ibéroaméricaines de « chant de défi » (*cantos a desafío*), de « controverses », « chants de poètes », etc. En témoigne également la pratique encore bien vivante, notamment dans le milieu rural du territoire ibéroaméricain où j'ai eu l'occasion de l'étudier d'un peu plus près, d'une improvisation poétique chantée plus modeste mais omniprésente, à usage plus intime et festif: courtes strophes de compliment, d'hommage, de provocation ludique, d'échange sur un sujet quelconque, improvisées au cours d'une fête, d'une sérénade, etc.

Pratique déclinante, pourtant, cela paraît certain, du moins en ce qui concerne ces formes d'IPC traditionnelles. Sans que l'on sache très bien si cela provient de l'irruption du support audiographique, de la domination grandissante de l'écrit ou du déclin du mode de vie agro-pastoral auquel elles sont le plus souvent attachées, il est clair que ces traditions d'IPC, dont plusieurs sources rapportent par exemple la présence dans diverses régions de France encore au début du XX^{e} siècle, connaissent aujourd'hui un net recul.

Il peut donc paraître surprenant de supposer que, dans un passé pas si lointain, le monde occidental ait pu abriter des traditions d'IPC destinées à certains chants essentiellement fonctionnels, par exemple qu'il ait été courant d'improviser des strophes poétiques pour faire danser une assemblée de gens du peuple. Pourtant, nous disposons à ce sujet de témoignages précis, tels que celui-ci, extrait d'un passage de l'*Illustre Servante* de Cervantès, où l'on verra comment un

gentilhomme, déguisé en porteur d'eau, fait danser au son de sa voix la clientèle d'une auberge sur un *contrapás*, puis une chaconne, avant d'être lui-même interrompu par la sérénade d'un autre poète-paysan des environs (Cervantès 2002: 166-167; je ne cite ici que le début de la scène):

> Lope jouait de la guitare de telle sorte qu'on disait qu'il la faisait parler. Les servantes lui demandèrent [...] de chanter quelque *romance*; il répondit que, pourvu qu'elles le dansassent à la façon dont on chante et dont on danse dans les comédies, il en chanterait un volontiers et que, pour ne pas se tromper, elles n'avaient qu'à faire ce qu'il leur dirait en chantant, et rien d'autre. [...] Lope se nettoya la poitrine en crachant à deux reprises; pendant ce laps de temps il pensa à ce qu'il allait dire et, comme il avait un esprit vif et délié, avec une heureuse facilité d'improvisation, il commença à chanter de la sorte:
>
> *Salga la hermosa Argüello,*
> *moza una vez, y no más,*
> *y haciendo una reverencia,*
> *dé dos pasos hacia atrás.*
>
> *De la mano la arrebate*
> *el que llaman Barrabás,*
> *andaluz mozo de mulas,*
> *canónigo del Compás.*
>
> *De las dos mozas gallegas*
> *que en esta posada están,*
> *salga la más carigorda*
> *en cuerpo y sin devantal.*
>
> *Engarráfela Torote,*
> *y todos cuatro a la par,*
> *con mudanzas y meneos*
> *den principio a un contrapás*[1]

1 Il s'agit d'une suite de *coplas* (quatrains d'octosyllabes assonancés aux vers pairs: xAyA', xByB'..., parfois considérés comme distiques de vers longs 8+8), strophes utilisées par excellence - comme leurs ancêtres et homonymes romanes médiévales - dans la poésie improvisée hispanique, tant narrative que lyrique; le texte dit en substance: «Que s'avance la belle Argüello, jeune fille, à peine, et qu'en faisant une révérence elle retourne deux pas en arrière. Que la ramène par la main celui qu'on appelle Barrabas, muletier andalou, chanoine du Compas. Des deux servantes galiciennes qui sont dans cette auberge, que s'avance maintenant la plus joufflue, en bras de chemise et sans tablier. Que Torote l'empoigne et que tous les quatre, avec des gesticulations et des déhanchements, entament un *contrapás*.»

Diverses sont les sources qui rapportent ce type de pratiques dans le monde hispanique; en 1854, l'érudit Basilio Sebastián Castellanos écrit encore, à propos des *seguidillas*:

> Ce genre de poésie est tellement en usage chez les Espagnols des deux sexes, que tous y font figure de poètes, avec une telle adresse et une telle ingéniosité que la moindre gourgandine, en s'accompagnant d'un tambour de basque, et le dernier des chenapans à la guitare, peuvent rester des jours entiers à improviser des *seguidillas;* et il en va de telle sorte que dans les danses de ce type, presque toutes [les strophes] sont des adresses des chanteurs aux personnes qui dansent, ou au principal objet de la fête ou de la célébration [...] (Crivillé i Bargalló 1988: 217).

Certes, je n'ai pour l'instant jamais entendu de *seguidillas* réellement improvisées. Ceci, cependant, n'a rien de surprenant: toutes les *seguidillas* que j'ai pu apprécier *in vivo* avaient perdu leur véritable fonction de chansons à danser, puisque la demande n'émanait pas d'une assemblée d'auditeurs souhaitant danser et réclamant pour cela un support aux musiciens[2]; au contraire, la production musicale était *offerte* par un groupe de musiciens, que l'on qualifierait volontiers de «folklorique», souvent pour illustrer une chorégraphie reproduisant une danse un tantinet désuète. Or, ce procédé de mise en spectacle, qui s'articule autour de la présence d'un public non participant et requiert une certaine perfection d'apparence formelle, ajouté au fait que le genre n'est plus pratiqué de façon régulière et dans un cadre fonctionnel, ne s'oppose-t-il pas au principe même d'improvisation? La difficulté réside dans le fait que l'improvisation découle du contexte, et disparaît avec lui.

Pourtant, à l'écoute de certaines *seguidillas*, il me semble que l'on peut déceler des traces de cette longue pratique improvisatoire que je soupçonne.

Une *seguidilla* canarienne

Prenons le cas d'une *seguidilla* canarienne, en l'occurrence de cette forme que les Canariens appellent «*seguidilla robada*», du fait qu'un chanteur «vole» (*robar*=voler) l'air et le dernier vers du chanteur précédent pour dérouler sa strophe (Noda Gómez: 34), mais qui pourrait bien être aussi une déformation de l'expression plus ancienne et traditionnelle en Espagne de «*seguidilla rodada*» (*rodar*=rouler), qui décrit l'enchaînement des strophes entre elles. Nous considèrerons, à titre d'exemple, celle qui figure, sous le titre de «*Seguidillas del salto*», sur le CD Los Campesinos (Lanzarote), *Isla con viento* (1997), plage 8, *seguidilla* composée sur un modèle traditionnel.

---

2 Si j'excepte le cas des tavernes *flamencas* où l'on est souvent friand de *siguiriyas*, ces dernières n'ayant d'ailleurs, le nom mis à part, à peu près rien de commun avec la *seguidilla*.

Le principe en est simple, comme le montre la transcription partielle présentée en document 1 (parties chantées, et notation de la partie de *timple*[3] dans les interludes instrumentaux, sur les trois premières strophes). Les chanteurs, ici au nombre de trois (A, B, C), chantent tour à tour une strophe « seguidillesque »[4] sur un même patron musical (S) ; entre ces strophes, s'intercalent des épisodes de transition (T) comparables aux relais d'une course : le chanteur, en répétant ses deux derniers vers, « tend » comme un témoin, au chanteur suivant, son dernier vers sur la ligne mélodique qui accompagnait aussi son premier vers (m1) ; le chanteur suivant reprend ce dernier vers sur la même mélodie et enchaîne avec le premier vers de sa strophe[5], toujours sur la même mélodie m1.

On peut donc résumer cette forme poético-musicale, fondamentalement strophique (aux variations prosodiques et stylistiques près), par le tableau suivant :

Parties	Support poétique	Support mélodique
Introduction instrumentale		
Strophes (S), x N	v1 v2 v2 v3 v4 v3	m1 I1 (instrumental) I2 (instrumental)
Transitions (T), x (N-1)	v4 v4	m1 m1
Conclusion instrumentale		

Notons d'ores et déjà le caractère litanique que véhicule cette forme, visiblement faite pour se dérouler dans un temps étale et sur un grand nombre de strophes. Preuve en est, pour l'auditeur, l'aspect insolite de la fin du chant (fin de la dernière strophe), dépourvu de la transition qui formait aussi conclusion de la strophe précédente et donc quelque peu inabouti, d'un point de vue poétique (fin sur un avant-dernier vers de strophe) comme musical (ouverture mélodique vers m1, qui reste béante). Cette sorte d'« effet de bord » se trouve ici renforcée du fait du nombre réduit de strophes chantées (N = 5), que je reproduis ici :

---

3 Petit cistre à doubles cordes métalliques, utilisé comme voix instrumentale supérieure dans un rôle de conduite et d'impulsion mélodico-rythmique.

4 Ce qui correspond, rappelons-le, à un quatrain irrégulier (7+5+7+5) assonancé aux vers pairs (xAyA'), soit encore à un distique de dodécasyllabes assonancés, césurés après la septième syllabe.

5 Premier vers dont une règle implicite d'invention me semble être qu'il doit si possible réaliser, outre une certaine continuité sémantique, une assonance approximative (parfois très approximative, certes) avec le dernier vers de la strophe précédente : *salto/bailando, pantorrillas/bailas, bonita/cintura, cualquiera/guitarra.*

(chanteur A) *Seguidillas me pides*
yo te las canto,
cójelas al vuelo
pegando un salto.

(chanteur B) *Cuando saltas bailando*
las seguidillas,
todos quedan mirando
tus pantorrillas.

(chanteur C) *Cada vez que tú bailas*
se me encabrita
el corazón del pecho,
niña bonita.

(chanteur B) *Tienes una cintura*
y unas caderas
que embelesan bailando
siempre a cualquiera.

(chanteur A) *El timple y la guitarra*
hacen compaña
pa' tocar seguidillas,
las que tú bailas.[6]

Un autre paramètre me paraît révélateur: l'alternance des chanteurs, systématique dans ce genre poético-musical. Dans toutes les manifestations d'IPC auxquelles j'ai pu assister, notamment à Cuba, elle fait partie des règles implicites de l'exécution: j'ai entendu des poètes-chanteurs improviser parfois des heures durant, mais aucun soliloquer plus de trois minutes d'affilée[7]. Comme dans tant d'autres domaines qu'elle régit, l'improvisation est ici une œuvre de tissage, une construction collective qui naît et s'édifie de la rencontre et du dialogue entre plusieurs

6 Littéralement: «Tu me demandes des *seguidillas* (couplets), je te les chante; saisis-les au vol, en faisant un saut/Quand tu sautes en dansant les *seguidillas*, tous gardent les yeux rivés à tes jambes/Chaque fois que tu danses, mon cœur se cabre dans ma poitrine, belle enfant/Ta taille et tes hanches ravissent quiconque te voit danser/Le *timple* et la guitare vont de concert pour jouer les *seguidillas*, celles que tu danses.»

7 Exception faite, toutefois, du cas particulier des «*seguidillas*» cubaines, qui n'ont rien à voir avec les *seguidillas* traditionnelles canariennes ou espagnoles (décidément...) puisque, se fondant sur l'étymologie directe du mot (*seguir* = suivre), elles consistent, pour un seul chanteur et sans aucun interlude instrumental, à enchaîner entre elles une série de *décimas* (dizains d'octosyllabes ABBA AC CDDC) devant un public, en y introduisant des commentaires sur le contexte, les personnalités présentes, etc. Genre qui constitue donc une pure démonstration de virtuosité improvisatoire, réservée à quelques rares chanteurs prodiges.

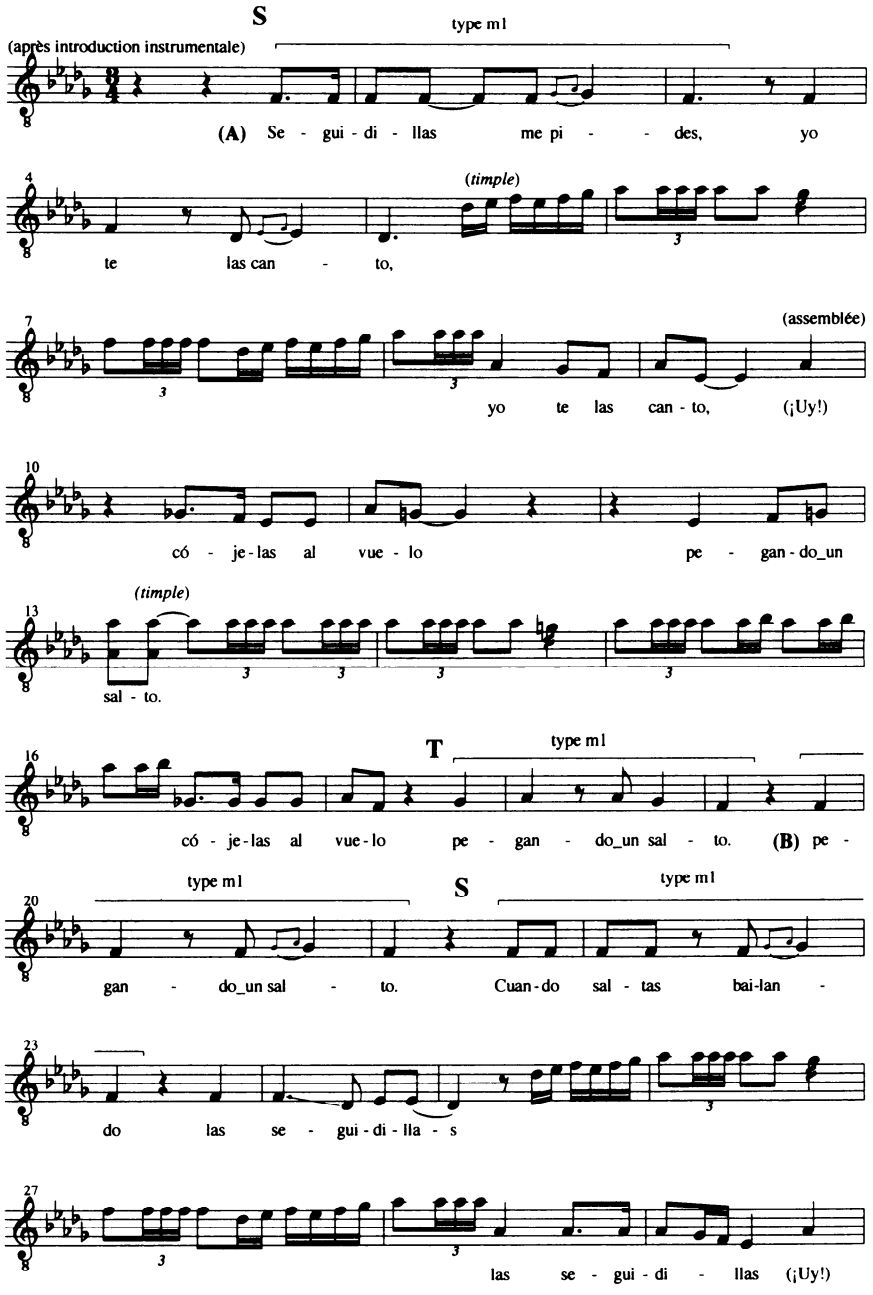


Fig. 1: *Seguidilla «robada»*, Iles Canaries (Lanzarote)

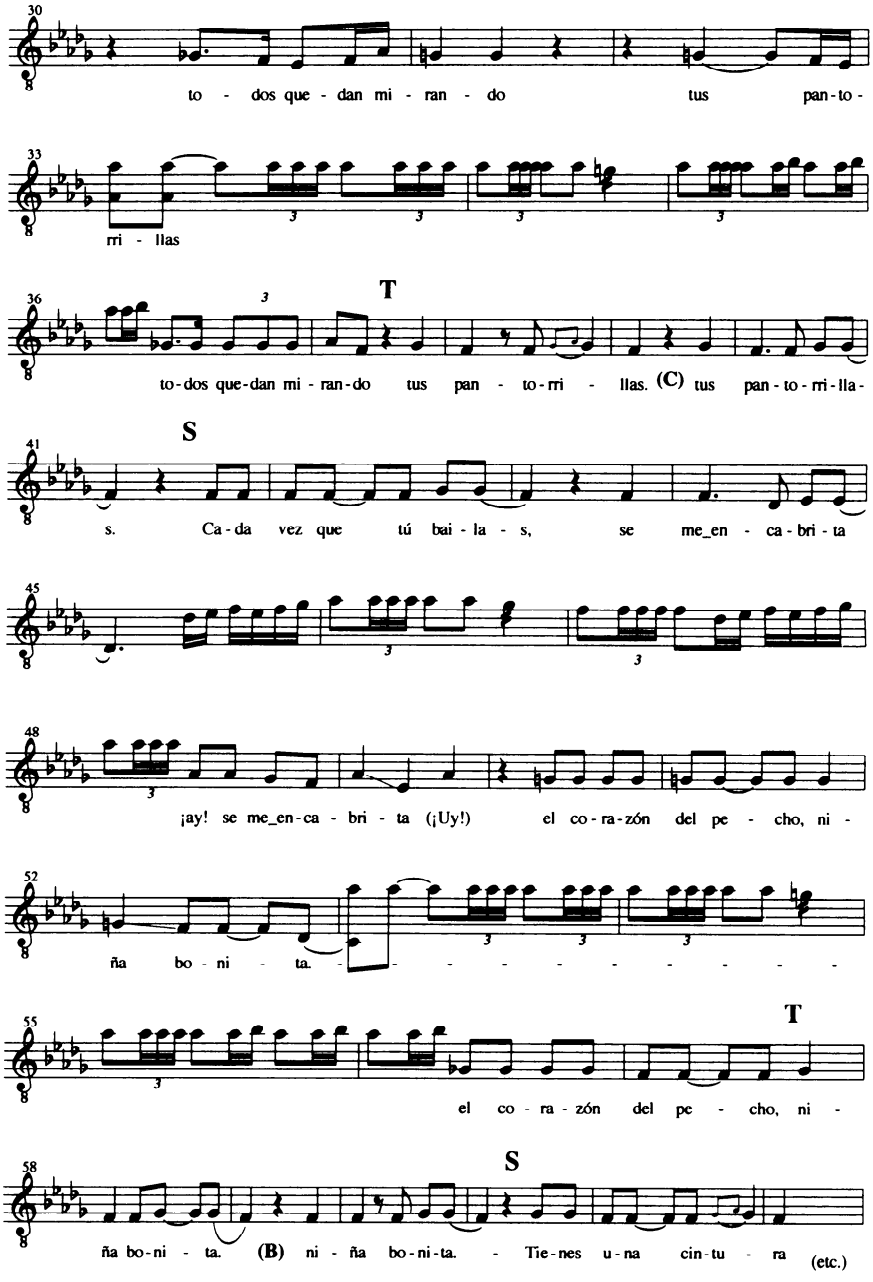

30
to - dos que - dan mi - ran - do tus pan-to -
33
rri - llas
36
T
to-dos que-dan mi - ran-do tus pan - to-rri - llas. (C) tus pan - to - rri - lla -
41
S
s. Ca - da vez que tú bai - la - s, se me_en - ca - bri - ta
45
48
¡ay! se me_en-ca - bri - ta (¡Uy!) el co - ra-zón del pe - cho, ni -
52
ña bo - ni - ta.
55
T
el co - ra - zón del pe - cho, ni -
58
S
ña bo-ni - ta. (B) ni - ña bo-ni-ta. - Tie-nes u - na cin-tu - ra
(etc.)

Fig. 1 *(suite)*

imaginations individuelles. A Cuba, ce principe d'alternance peut prendre la forme d'une joute, d'un tournoi, d'une ronde tour à tour, d'un échange pluridirectionnel en contexte amical, etc. L'alternance apporte bien sûr, notamment lorsqu'il y a présence d'un public extérieur, une dimension de jeu pré-théâtral ; mais elle participe aussi pleinement aux mécanismes qui rendent possible l'élaboration de l'œuvre improvisée : d'une part, en la nourrissant par la confrontation de subjectivités différentes et l'apport continuel d'idées nouvelles ; d'autre part, en réalisant une certaine économie, de voix et surtout d'invention, qui permet à l'exécution de se prolonger pour accompagner le temps naturellement long du spectacle ou de la fête.

Ici, cette alternance prend le caractère particulier du tuilage, même si celui-ci ne se réalise que de façon différée dans le temps et non par superposition directe, puisqu'un chanteur empiète sur la strophe (dernier vers) et la musique (m1) du précédent pour lancer sa propre intervention. Ce principe de tuilage n'est pas sans évoquer le *kan ha diskan* breton, dont nous verrons plus loin qu'il peut constituer un éminent support d'IPC. On peut y percevoir une certaine dimension symbolique : deux chanteurs successifs se transmettent comme un flambeau le chant, le rôle de chanter et ici de mener la danse. Mais, dans le cadre d'une pratique improvisatoire, ils se transmettent aussi la responsabilité du devenir du poème. De même que dans ces contes collectifs où chaque participant prend en main, en parole, le conte au point où l'avait amené le conteur précédent pour le faire évoluer selon son inspiration, les chanteurs se transmettent ici le pouvoir de diriger la vie de la chanson.

Mais, outre ces similitudes formelles avec l'IPC, un autre type d'approche pourrait permettre d'examiner le caractère improvisatoire de cette forme poético-musicale.

On peut en effet, à l'instar des thermodynamiciens qui, pour examiner les conditions de réalisation d'une transformation physico-chimique, dressent un profil de l'énergie que demande chacune de ses étapes, analyser de même le processus d'improvisation d'une strophe dans la répartition de temps qu'impose la forme musicale (*cf.* fig. 2). Sont considérées ici, comme paramètres déterminants, les difficultés liées à la contrainte métrique (que l'on suppose proportionnelle au nombre de pieds du vers), aux contraintes prosodique et rimique, et à la contrainte temporelle (posée comme inversement proportionnelle au temps dont dispose le chanteur pour préparer son vers, compté ici en nombre de pulsations entre l'audition du dernier mot du chanteur précédent, et le début du vers en question). L'« énergie » que demande le processus n'est pas ici une quantité d'électron-Volts, mais bien cette énergie mentale particulière que requiert l'improvisation.

Une synthèse globale et qualitative révèle dans notre cas l'existence de deux « barrières » énergétiques : la principale pour le premier vers et une autre, moindre, pour les troisième et quatrième vers.

Il est alors probant d'examiner, comme le ferait tout bon thermodynamicien, les apports d'énergie que fournit la forme musicale au chanteur pour favoriser

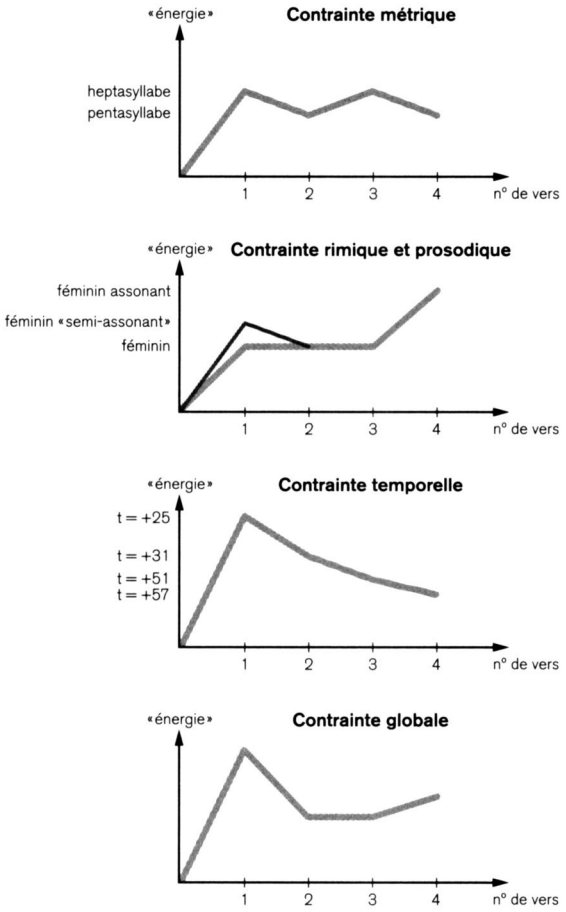


Fig. 2: Profils «énergétiques» du processus d'improvisation d'une strophe (*seguidilla robada*).

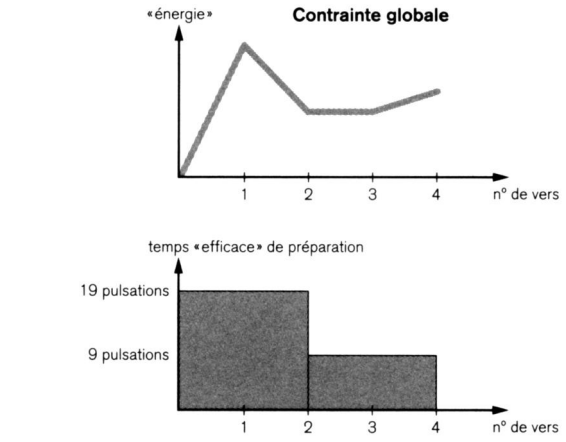


Fig. 2bis: «réponse» temporelle de la forme musicale à la contrainte improvisationnelle.

l'improvisation. Or, il me semble que cette énergie réside essentiellement dans la quantité de temps de préparation réellement efficace pour le chanteur, soit le temps de préparation durant lequel il n'a pas à chanter (interludes instrumentaux, répétitions finales du chanteur précédent) et peut pleinement réfléchir, « entendre » mentalement ce qu'il va chanter. Et l'on constate que cette « réponse » de la forme musicale à la contrainte improvisationnelle paraît ici tout à fait adaptée, puisque le chanteur dispose de 19 pulsations « silencieuses » avant de devoir entamer son premier vers, et de neuf autres avant le troisième. L'apport énergétique proposé par la forme musicale répond donc parfaitement aux besoins de l'improvisateur éventuel (*cf.* Fig. 2bis).

Mais finissons-en avec ce formalisme inhumain. Un chanteur n'est bien sûr pas un électron, et il faudrait prendre en compte bien d'autres paramètres liés à sa noble nature : stratégie, pouvoir de prévision, dons particuliers, culture en formules et « trucs » divers, etc. Cependant, ce type d'analyse permet de montrer le niveau d'adaptation de la forme poético-musicale même à un éventuel contexte improvisatoire, niveau d'adaptation qui peut être tel que l'on puisse supposer que tout un chacun, au sein d'une nation qui pratique couramment ce sport, puisse s'y adonner. Et donc, probablement, s'y soit adonné au temps où cette forme revêtait encore un caractère vivace et fonctionnel.

En outre, j'ai eu confirmation partielle de cette supposition. Différents informateurs canariens m'ont en effet affirmé que, il y a encore vingt ou trente ans et avant que ne se répande aux Iles Canaries la mode d'improviser sur des formes importées de Cuba, l'on improvisait volontiers sur à peu près toutes les formes de la chanson traditionnelle locale, « *por isas, por folías, por seguidillas,* etc. » D'ailleurs, n'ai-je pas maintes fois entendu, à Cuba, échanger des quatrains improvisés sur une musique de *son*, genre relativement figé qui sert de « *bailable* » (chanson à danser) dans les fêtes paysannes, alors que les canons officiels veulent que l'on improvise en *décimas* sur du *punto* ?

De là à penser que ces formes musicales s'élaborèrent ou se transformèrent peu à peu en rapport avec les pratiques improvisatoires qu'elles accompagnaient, et qu'une bonne part de leur constitution formelle en découle, il n'y a qu'un tout petit pas.

Le choix de cette *seguidilla* canarienne procédait essentiellement d'une intuition, née de l'habitude de côtoyer des formes supports d'IPC, qui m'a conduite à en rapprocher cette forme poético-musicale aujourd'hui figée.

Depuis, cette intuition s'est souvent répétée, et il y aurait fort à parier que ce type d'analyse puisse donner des résultats intéressants sur de nombreuses formes vocales traditionnelles[8]. Si je ne craignais d'abuser, j'aurais donc bien

8 Il serait d'ailleurs certainement tout aussi intéressant de la développer sur des formes dont on sent bien qu'elles ne « marcheraient » pas. Je laisse ainsi tout loisir au lecteur de prouver qu'il est bien malaisé d'improviser, par exemple, sur la forme poético-musicale du *Poinçonneur des Lilas* ou de l'*Air des Bijoux*.

d'autres exemples à détailler ici, notamment dans la sphère ibérique, mais aussi italo-tyrrhénienne (Italie, Sicile, Sardaigne, Corse), terres notables d'improvisateurs et d'improvisatrices. Dans ces dernières, en particulier, j'en suis arrivée à la conclusion que la plupart des chants monodiques à caractère originellement fonctionnel (berceuses, chants funèbres, chants d'opinions ou de lamentations, demandes et réponses, chants de travail, de tarantisme, de quêtes, chansons à danser, sérénades, *contrasti*, etc.) ont dû être longtemps pensés, et le sont peut-être encore aujourd'hui dans certaines contrées, comme indissociables d'une pratique improvisatoire.

Sur les bords de la mer Tyrrhénienne

Je ne puis détailler davantage dans le cadre de cet article et me permettrai simplement de citer quelques extraits d'ouvrages qui sont venus a posteriori confirmer cette intuition et mes analyses « thermodynamiques », par exemple dans le cas de la Corse. Ces ouvrages datent pour la plupart de la première moitié du XX^{e} siècle, époque où l'on avait encore, semble-t-il, maintes occasions d'y entendre improviser des chants fonctionnels, notamment par des femmes et en particulier dans un contexte funèbre.

Austin De Croze, en 1911 (De Croze 1976 : 34-35), écrit ainsi : « Les chants corses, nous l'avons dit, sont la plupart du temps improvisés, et improvisés par des montagnards, des paysans ou des bergers. [...] Les femmes sont également, et peut-être plus encore, douées d'inspiration. Toutes jeunes elles s'y exercent par des chants alternatifs[9], sorte de pantoum rudimentaire, en vaquant aux soins du ménage et aux travaux champêtres. Il nous fut bien souvent donné de rencontrer telle de ces poétesses villageoises qui, à notre entrée dans la maison, la *casa*, et après que l'hôte nous avait souhaité la bienvenue, se levait, nous présentait une fleur, un verre d'eau ou une poignée de châtaignes et nous adressait une strophe de circonstance. »

Et, citant le témoignage de Paul Bourde : « Je ne crois pas qu'il y ait un autre peuple en Europe chez lequel la pensée s'exprime ainsi spontanément dans des formes rythmées. Presque tout le monde est capable de faire de ces chants, plus d'un bandit se distrait de ses longues stations dans le maquis en rimant un récit de ses malheurs[10]. »

---

9 C'est-à-dire emmêlant deux sujets, chantés par un seul, à la différence du chant alterné, au sujet unique, chanté par deux ou plusieurs improvisateurs.

10 Le genre dont il est ici question est celui du *lamentu*.

Il ajoute, ébauchant la réflexion à laquelle nous nous livrons en ce moment (De Croze 1976: 38-39): « Cette rime qui, dans les chants corses, revient alternativement trois fois, serait en réalité le temps fort du rythme musical moderne appliqué au rythme poétique et facilitant, par cela même, l'improvisation[11]. »

Vingt-deux ans plus tard, Edith Southwell-Colucci précise ces observations (Southwell-Colucci 1996: 8-15): « La nouvelle génération, par la force des choses, s'éloigne des vieux usages. Le *dolu* n'a plus dans de nombreux villages sa valeur primitive; les *voceratrici*, les préfiques inspirées sont appelées de plus en plus rarement pour improviser autour de la *tola*[12]. [...] Toutefois, rares sont les villages qui n'ont plus leurs improvisatrices et de nombreuses personnes des deux sexes, capables de réciter de longues heures *voceri*, *lamenti*, sérénades anciennes et modernes, *paghjelle* [...]. »

« Le *vocero* (*vocerato*, *ballata*), improvisé invariablement par les femmes (le nom change selon la localité), est l'expression la plus pure de la poésie corse primitive et la plus noble manifestation de son art populaire. Au centre et au sud de l'île, la mort est encore entourée des cérémonies des anciens temps. »

Suit une description de ces cérémonies funèbres: « [...] Brusquement, une femme se lève. Se penchant au-dessus du mort, celle-ci commence sa *ballata*, pendant qu'elle se balance de manière rythmique comme si elle berçait celui qu'elle pleure. Sa voix ne s'élève jamais au-dessus du murmure monotone de la mère qui endort son enfant. Les strophes cuivrées par de longues notes étirées se suivent sans interruption en grave cantilène, comme une leçon apprise par cœur. La voix court sans intervalle, d'une note mineure à l'autre (sic), se tenant toujours dans la brève gamme de la musique montagnarde. [...] le chant semble ne pas vouloir cesser, quand une autre silhouette se lève silencieusement et commence à improviser. [...] La caracole, la macabre ronde des préfiques autour du cercueil a désormais disparu, ou presque. Il n'y a pas si longtemps, on la dansait encore dans les villages reculés. »

Cette description d'une forme poético-musicale, toute ingénue qu'elle soit, évoque bien d'autres formes de chant monodique en usage, notamment, en Sardaigne et en Corse. L'auteur ajoute d'ailleurs: « Dans les endroits où les usages primitifs commencent à être abandonnés, si les femmes ne sont plus appelées à improviser pour les morts, elles le font pour les vivants. Elles ont la veine créatrice facile pour chaque événement familial et on leur doit les délicieuses *ninne-nanne*, pour bercer les enfants. Les *lamenti* d'amour pour le fiancé sous les drapeaux, les *fiori* ou les *sermoni* de mariage, et les chansons pour les élections. [...] Ce sont

---

11 L'auteur évoque ici la forme de la strophe qui sert principalement à l'improvisation corse, à savoir le sizain d'octosyllabes assonancés aux vers pairs, xAyA'zA", que l'on peut aussi considérer comme un tercet (*terzinu*) de vers longs assonancés et fortement cesurés. Cette strophe s'emploie notamment dans le *chjama è respondi*, mais peut aussi être utilisée dans les *nanne, lamenti, serenati, canzone d'elezzioni, voceri...*

12 *Dolu:* cérémonie funèbre; *tola:* table où l'on expose un mort.

habituellement les hommes qui composent les chansons humoristiques plus ou moins salaces qui font les délices des veillées autour du *fugone*, et ces modestes poètes montagnards, qui savent improviser entre eux des *chjama-rispondi* durant des heures entières, sont des auteurs de *brindisi* et de *contrasti* héroïco-comiques à chanter en solo ou en *paghjella*, c'est-à-dire avec certaines strophes répétées en chœur.»

Ghjermana De Zerbi, en 1981 (1981 : 14-15), nous précise quant à elle que le terme *versu* désigne à la fois la forme de la strophe et la mélodie qui lui sert de vecteur ; ligne mélodique dont l'extrême simplicité s'explique par le souci de mettre en valeur les paroles et de pouvoir les mémoriser dans l'instant [et pourquoi pas, les improviser, *nda*].

L'auteur distingue ainsi différents types de *versu*, selon la fonction à laquelle ils sont destinés, et qui se déclinent en plusieurs modèles (*versu currente* ou *versu di l'improvisatori* pour le *chjama è respondi* et la *serenata*, *versu di i lamenti*, *versu di e canzone d'elezzioni*, *versu di e nanne*, *versu di i voceri*), tout en concédant qu'il existe des analogies de structure et un certain niveau de mélanges entre ces catégories. Elle semble donc considérer, en accord avec ce que rapportent une majorité d'observateurs actuels, l'improvisation poétique chantée corse comme relativement confinée au *chjama è respondi*, voire au *contrastu*, et à la *serenata*, alors que les auteurs plus anciens l'étendent à divers genres vocaux monodiques et fonctionnels (*nanna*, *lamentu* et *vocero* en particulier). La situation semble donc avoir changé entre l'avant-guerre et 1981. Toutefois, on peut supposer que cette façon particulière de penser le chant, liée à un caractère improvisatoire d'origine, s'est transmise à sa forme poético-musicale et y reste attachée.

Il n'est, certes, jamais clairement dit que tous les genres de la chanson fonctionnelle, monodique ou en *paghjella*, aient ressorti d'une pensée improvisatoire. Cependant, les analogies et les équivalences qui existent entre les formes vocales attestées ou non comme improvisatoires – ne serait-ce que la relative interchangeabilité et les fortes ressemblances qui lient différents types de *versi* –, laissent peu de doutes quant au fait que certaines auraient pu inexplicablement déroger à cette conception générale de la chanson.

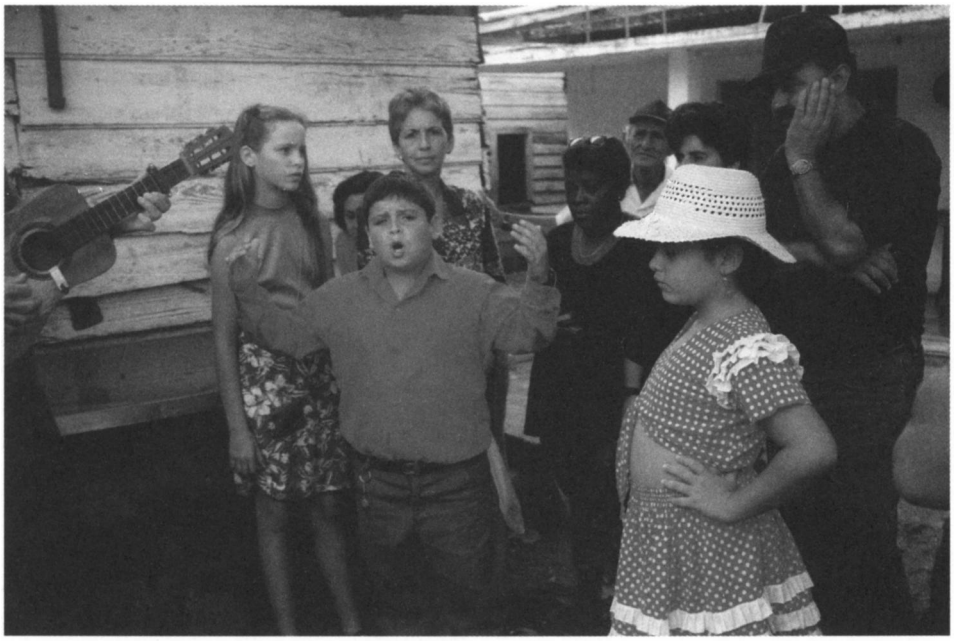


Fig. 3: L'apprentissage de l'improvisation au berceau (Cuba, Sancti Spíritus).

Et chez les francophones ?

Parmi les caractéristiques formelles qui, dans le domaine corse, évoquent nettement une conduite improvisatoire à l'origine, il serait intéressant d'en citer quelques unes qui se trouvent également dans les répertoires improvisés ibéroaméricains, ou que nous retrouverons dans le domaine de la chanson traditionnelle française, à commencer par la structuration poétique en vers longs assonancés et fortement césurés (typiquement, le *terzinu* corse[13]).

Cependant, deux différences fondamentales séparent le domaine italo-tyrrhénien et le domaine ibérique du domaine français : l'importance de répertoires à voix nue de type non ou faiblement mesuré, *i.e.* non soumis à un temps

13 Dont on peut relever que les Corses l'appellent bien « *terzinu* » (tercet), et non « *sesta* » (sizain) ; à ce sujet, *cf.* Bec (1999 : 174-188). De même que, comme nous le rappelle Conrad Laforte, la *copla*, quoique souvent transcrite sous forme de quatrain, tire vraisemblablement, comme la *cobla* et le couplet, son étymologie du « couple » de vers longs (Laforte 1993 : 38). On peut par ailleurs remarquer que la structure poétique du *terzinu* se voit la plupart du temps renforcée par l'organisation mélodico-harmonique du chant : ainsi, les octosyllabes impairs se terminent le plus souvent sur un degré suspensif du mode (en général II, III ou V), tandis que l'assonance des octosyllabes pairs est soulignée par un fort appui sur la finale du mode.

rigide, inélastique, et la conduite partiellement mélismatique de la voix. On comprendra aisément que ces modalités du chant, auxquelles obéissent la plupart des répertoires dédiés à l'improvisation poétique « pure », soient les plus propices à l'exercice improvisatoire : le poète qui chante à voix nue, seul et non asservi au joug d'une structure temporelle imposée, adapte de lui-même son débit verbal, la longueur de ses silences, éventuellement l'utilisation de répétitions textuelles, aux difficultés que lui pose l'improvisation ; le développement mélismatique de certaines syllabes, outre le temps supplémentaire qu'il lui donne de façon stratégique, lui permet aussi d'« absorber » d'éventuelles irrégularités métriques[14]. Dans ces répertoires, la forme musicale, organisme mouvant qui se construit et s'adapte au fur et à mesure, semble posséder un rôle à la fois illustratif et fonctionnel : par son caractère psalmodique ou son profil inexorablement descendant[15], la mélodie vocale paraît reproduire – et, par synergie, soutenir – le souffle de l'inspiration poétique, que celui-ci s'incarne en une longue litanie (dans les berceuses, les lamentations funèbres, les chants de travail, de marche, etc.) ou en « clameurs » successives (dans les joutes et chants de défi, les complaintes, etc.).

En revanche, dans la chanson traditionnelle française comme dans tous les répertoires vocaux mesurés, *i.e.* soumis à ce temps « inélastique » qui est une perpétuelle contrainte pour l'improvisateur – répertoires qui ne peuvent souvent donner lieu qu'à une pratique semi-improvisatoire[16] –, c'est avant tout la forme poético-musicale, fixe, qui doit présenter des réponses fonctionnelles à la contrainte d'invention poétique : schéma d'assonances et de répétitions textuelles adapté, utilisation de refrains plus ou moins onomatopéïques, de formules ou de membres de phrase dénués de sens, construction par collage de séquences, stratégies de gain de temps faisant intervenir des ritournelles instrumentales, des répétitions responsoriales (ce qui fut peut-être le rôle originel de la *paghjella* corse ?), etc.

Si surprenant que cela puisse paraître, il est ainsi possible de discerner une excellente synthèse de ces « réponses fonctionnelles » de la forme à l'improvisation, dans le domaine de la chanson traditionnelle française.

---

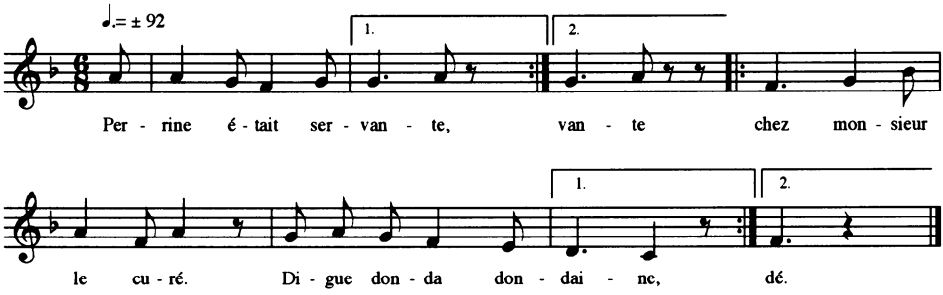
14 Comme le montre par exemple, dans sa thèse, Maria Manca à propos de la *gara poetica* sarde (2002 : 160 et suiv.).

15 Il est en effet intéressant de constater la présence extrêmement répandue de ces deux types de profil mélodique dans les manifestations les plus diverses d'IPC, que j'ai pu relever notamment dans les sphères latines et arabes. Dans les joutes, la forme mélodique « en dents de scie » (typiquement, un saut ascendant initial pouvant aller d'une quinte à une octave, suivi d'une longue phrase descendante conjointe et oscillante sur les degrés de l'échelle modale) prédomine nettement, à la fois pour des raisons pratiques (nécessité, pour celui qui prend la parole, d'attirer l'attention des auditeurs ou de couvrir la voix de l'autre), symboliques (représentation de l'énergie du souffle ou de l'inspiration poétique, lien avec la structure de la strophe), ou encore métaphoriques (par exemple, analogie du chant du poète avec le chant du coq, symbole de vaillance au combat et de virilité…).

16 i.e. permettant une certaine souplesse entre mémoire et improvisation.

Rappelons-nous d'abord que celle-ci, étant fortement caractérisée par une conduite syllabique de la mélodie vocale, se trouve, comme aucune autre peut-être, assujettie en un rapport «inélastique» au temps imposé par le déroulement du texte (Laforte 1997 : 20-21).

D'autre part, le caractère fonctionnel, à l'origine, de bon nombre de ces chansons les a très souvent soumises à un carcan rythmique précis et peu enclin à la variation. Penchons-nous par exemple sur le cas très répandu de ce que Conrad Laforte décrit comme la «chanson en laisse», *i.e.* reposant sur la succession d'un nombre variable de vers isométriques et uniformément assonancés, forme métrique qu'il considère comme directement héritée de la laisse médiévale (*cf.* exemple présenté en fig. 4). Cet ensemble de formes poético-musicales revêt, dans la tradition orale française, un fort caractère fonctionnel, puisqu'il servait essentiellement à accompagner la marche, des danses en rond ou des travaux collectifs. A la tutelle temporelle du texte, se superpose donc celle de la structure rythmique imposée par la danse, la marche ou le travail. Il y a donc là un exemple parfait de ce temps rigide auquel doit se soumettre le chanteur et qui, dans l'hypothèse d'une conduite improvisatoire ou semi-improvisatoire des paroles, lui interdit la moindre hésitation, le moindre «temps mort». D'où la



Perrine était servante (bis) chez monsieur le curé.
Digue donda dondaine
chez monsieur le curé.
Digue donda dondé

Son amant viens la voir-e un soir après l' dîner.
– Perrine oh ! ma Perrine voudrais-tu m'embrasser ?
– Et grand nigaud qu' t'es bête ça s' prend sans se demander.
– V'là m'sieur l' curé qu'arrive où j' vas t'y ben t' cacher.
Cache toi donc dans la hûche Il n' saura point t' trouver.
Au bout de six semaines les rats l'avaient bouffé.
On fit creuser son crâne pour faire un bénitier.
On fit monter ses jambes pour faire un chandelier.
Voilà la trist' histoire d'un jeun' homm' à marier.
Qu'allait trop voir les filles un soir après dîner.

Fig. 4 : «Le Galant oublié dans l'armoire» (d'après Conrad Laforte).

nécessité absolue d'avoir recours à diverses stratégies visant à assouplir les contraintes de l'improvisation poétique : gestion appropriée du temps de préparation, facilité assonantique, souplesse du rapport mémorisé/improvisé, existence de substituts de la parole prêts à l'emploi, etc.

Or, nous allons voir que plusieurs schémas formels couramment utilisés par la chanson traditionnelle française peuvent n'apparaître que comme les outils privilégiés de cette stratégie.

Prenons, à titre illustratif, un exemple. La fig. 4 présente la chanson dite du « *Galant oublié dans l'armoire* » telle que la retranscrit Conrad Laforte (1997 : 654-655), et dont nous apprenons que, répandue notamment dans l'Ouest français, elle accompagnait des rondes à danser. Cette chanson combine, au sein d'une structure poético-musicale composite, plusieurs principes formels typiques de la chanson traditionnelle française en temps mesuré : forme en laisse, forme ternarisée de type ABB, formule strophique dite du « rabé-raa », forme à répons et forme à refrain plus ou moins onomatopéïque (dite « tralala ») ; principes formels dont nous allons essayer de montrer que leur constitution comme leur agencement contribuent à engendrer une forme poético-musicale « à faible demande énergétique », propice à une improvisation continue.

La forme en laisse

Comme nous l'avons vu et comme le montre la présentation adoptée par Conrad Laforte dans la fig. 4, la chanson en laisse s'articule autour d'une suite continue de vers isométriques uniformément assonancés (ici, en -é), vers le plus souvent longs et munis d'une forte césure, laquelle respecte le principe d'alternance entre désinences féminine (ici à la césure : « servante ») et masculine (ici à l'assonance : -é). Cette laisse constitue une trame narrative dont chaque vers (éventuellement chaque couple de vers) se voit développé au sein d'une formule strophique donnée, formule qui souvent marque la césure au point que l'on perçoit le vers long comme un distique assonancé au vers pair.

On peut donc à nouveau relever cette utilisation du vers long assonancé à forte césure, type de vers dont nous avons déjà constaté avec Pierre Bec qu'il était extrêmement courant dans les répertoires sujets à l'IPC, ce qui se conçoit par ailleurs en termes d'aisance improvisatoire : pour une quantité de paroles correspondant à un distique, l'improvisateur n'est contraint de fournir qu'une simple assonance, a fortiori le plus souvent choisie parmi les plus « faciles » qui soient (-é, -age, -an, etc.). Comme le montre le deuxième vers de notre exemple (« Son amant vint la voir-e… »), il n'a en outre pas tellement à s'inquiéter de la réelle féminité de sa césure. La contrainte assonantique, bien qu'assez réelle, n'est d'ailleurs pas non plus absolue, comme le montrent diverses irrégularités

demeurées dans la tradition (*cf.* par exemple *Malbrough s'en va t'en guerre*)[17]. La contrainte métrique, enfin, est des plus faibles, puisque le « distique » en question se compose de vers courts, typiquement d'hexasyllabes[18], dont on pourrait montrer qu'ils sont aussi naturels et propices à l'improvisation, pour un francophone, que peuvent l'être par exemple les octosyllabes pour un latin.

Par ailleurs, l'extrême simplicité structurelle de la laisse affranchit l'improvisateur potentiel d'une dernière contrainte, d'ordre strophique : improviser une strophe nécessite que l'on ait toujours en mémoire le schéma rimique à suivre et l'endroit où l'on se situe pour savoir la rime que devra respecter le vers que l'on va chanter[19] ; pour improviser une laisse, il suffit de se souvenir, localement, d'une seule assonance à respecter.

Une autre particularité de la laisse, susceptible de la rendre propre à l'improvisation poétique, réside dans son degré de souplesse et d'ouverture : de même que, dans les rondes et farandoles qu'accompagnent ces chansons, un quidam peut à tout moment s'insérer dans la chaîne des danseurs, la quitter ou la prolonger, de même, la forme de la laisse – une chaîne de vers reliés par une assonance commune, et dont le nombre peut varier à l'envi – permet à chaque instant au chanteur d'intercaler, d'ajouter, d'ôter ou de remplacer un vers ou un groupe de vers donné. Et ce d'autant plus que, comme le rappelle Conrad Laforte (1981 : 21-23), chaque vers de laisse constitue une unité syntaxique, autonome du point de vue formel.

Notons par ailleurs que bon nombre de chansons en laisse réduisent au minimum (typiquement, par un procédé proche de l'énumération, à un mot) la part d'innovation poétique de chaque vers, en reprenant une grande partie du vers comme matrice du suivant, comme on peut le constater par exemple ici :

---

17 On peut d'ailleurs relever bien d'autres irrégularités – syntaxiques, métriques, etc. – dans les recueils de chansons traditionnelles, qui laissent penser que l'improvisateur potentiel n'y est guère inhibé par une exigence de perfection formelle. Conrad Laforte, sans aborder le sujet de l'improvisation à proprement parler, évoque celui des « accommodements improvisés » : « Ces chansons en laisse étant de tradition orale, il arrive que le chanteur soit obligé de suppléer à l'oubli d'un mot ou d'une expression par des accommodements improvisés. Il n'hésitera pas à remplacer un terme qu'il a oublié et, si le paradigme qui se présente à son esprit est plus court, il double une syllabe ou ajoute une muette. Si le mot est plus long, il fait une élision ou, par une sorte d'acrobatie, il divise une note pour chanter deux syllabes en augmentant le tempo, car l'accent tonique des paroles doit arriver en même temps que celui de la mélodie. Cette technique est propice à une certaine traduction orale et aussi à l'utilisation du jeu très important des muettes qui apportent une sorte d'élasticité du fait qu'elles peuvent être prononcées ou élidées ou même ajoutées » (Laforte 1981 : 24).

18 Ce qui fait, soit dit en passant, que l'oralissime vers de laisse peut très bien correspondre à un alexandrin. On pourrait par exemple, en tout état de cause, construire une strophe du *Galant* sur « Un seul être vous manque / et tout est dépeuplé » (diguedondadondaine), bien que le rapport direct ne saute pas aux yeux.

19 A ce sujet, j'ai pu observer que les improvisateurs - parfois analphabètes - préféraient souvent, à la vision « en tableau » que nous nous en faisons volontiers (de type : ABBAACCDDC...), un ensemble de recettes locales établissant une stratégie mémorielle fondée sur le comptage : le quatrième vers doit rimer avec le premier (d'où mémorisation particulière de la première rime), le dixième avec le sixième, etc. (et d'où le fait, « digital », que je n'aie jamais observé de strophes improvisées de plus de dix vers ?).

Fig. 5 **La laine des moutons**
C'est nous qui la tondaine
La laine des moutons
C'est nous qui la tondons
Tondons, tondons,
La laine des moutaine (s??)
Tondons, tondons
La laine des moutons

La laine des moutons, c'est nous qui la **lavons**
La laine des moutons, c'est nous qui la **cardons**
La laine des moutons, c'est nous qui la **filons**
[...]

Au niveau historique, rappelons que la laisse servait à l'origine aux chansons de geste médiévales, poèmes épiques de plusieurs milliers de vers dont l'interprétation orale de longs extraits nécessitait forcément une part d'improvisation. Mais on peut très bien imaginer que le mode du récit, souvent plus proche de la parole et non soumis à un rythme mesuré, laissait à l'exécutant le loisir d'improviser et d'enchaîner les vers de laisse à son gré, ce qui peut expliquer que les chansons de geste se présentent à l'écrit comme des séries de laisses énoncées telles quelles, où les vers «nus» (comme des vers) s'enchaînent les uns aux autres. En revanche, le contexte continûment musicalisé et mesuré de la chanson fonctionnelle impose que l'improvisation se fasse dans un temps donné et sans hésitation. Il faut donc entourer le vers d'une structure «temporisante» qui rendra plus aisée et plus sûre son improvisation.

Dès lors, il y a lieu de se pencher plus précisément sur le rôle stratégique de la formule strophique qui «emmaillotte» chaque vers de la laisse. Ici, interviennent donc d'autres principes formels en usage dans la chanson traditionnelle.

Le «rabé-raa»

C'est par cette appellation aux consonances vaguement néanderthaliennes que le métricien Benoît de Cornulier (Cornulier 1996: 309-337) désigne une formule strophique des plus répandues dans la chanson traditionnelle française et dans la chanson en laisse en particulier. Cette formule se présente comme un quatrain composé de deux distiques de vers non forcément isométriques (*cf.* fig. 6) qui suivent un schéma assonantique ab-aa («abé-aa»)[20] et dont le troisième répète textuellement le premier (d'où «ra»bé-«ra»a). L'exemple suivant, dont on voudra bien pardonner le caractère potache, en montre une structuration possible parmi des centaines.

---

20 Où a est presque toujours masculine, et b féminine.

Fig. 6 **Arrêtez, arrêtez cocher,**
J'ai trois poils du cul pris dans la portière,
Arrêtez, arrêtez cocher,
J'ai trois poils du cul pris dans l'marchepi**ed**.

Faut-il pour trois poils du cul, pour trois poils du con
Faire tant de manières
Faut-il pour trois poils du cul, pour trois poils du con
Faire tant de façons
[...][21]

Notons que la figure 5 utilise également ce type de formule. Dans *Le Galant...*, le rabé-raa se trouve intégré dans la seconde partie de la strophe où il développe, moyennant l'usage de refrains «tralaliques», le second hémistiche du vers de laisse:

Chez monsieur le curé,
Diguedondadondaine,
Chez monsieur le curé,
*Diguedondadond**é**.*

Bien des raisons doivent pouvoir expliquer la formation et la fréquence d'emploi de ce type de formule dans la chanson traditionnelle: aspects illustratifs, correspondances chorégraphiques (notamment dans les danses en rond), mémorisabilité, intérêt ludique, etc. Et parmi elles, doit figurer en bonne place son adéquation à une pratique improvisatoire.

Dans cette perspective, la première vertu du rabé-raa pourrait être de donner du temps, moyennant une stratégie inventive adaptée. D'une façon générale, il s'agit d'énoncer un quatrain en n'inventant qu'un distique, un vers, voire un simple mot. Dans les cas les plus compliqués, comme la figure 6, la stratégie consistera par exemple à trouver un distique («Arrêtez, arrêtez, cocher, / J'ai trois poils du cul pris dans l'marchepied»), puis un substitut féminin du dernier mot («la portière» = «l'marchepied»). Dans les cas les plus simples, comme la figure 5, un simple verbe disyllabique suffira à alimenter deux quatrains successifs: on a donc réduit au maximum le rapport quantité d'innovation poétique / temps d'énonciation, et donc la difficulté de l'improvisation.

Une seconde vertu improvisatoire, qui concerne cette forme poétique autant que sa musicalisation, pourrait résider dans la théâtralité qu'elle sous-tend. Comme le rappelle Benoît de Cornulier dans l'article cité, le sens des deux distiques du rabé-raa correspond en général à un «contraste final sur fond de

21 Cet exemple illustre par ailleurs que le deuxième vers du rabé-raa, parfois considéré comme «blanc», rime très souvent avec le deuxième vers des strophes suivantes – qui, parfois, ne fait que le répéter –, formant ainsi une chaîne rimique secondaire sur l'ensemble de la chanson.

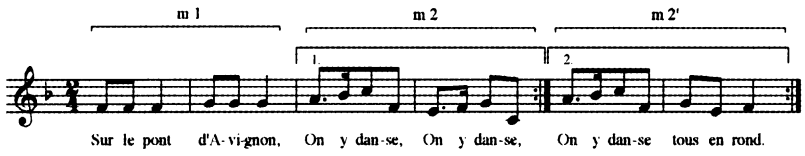


Fig. 7 : Structuration mélodique en «antécédent/conséquent» du rabé-raa.

répétition initiale», doublé d'une opposition «inachevé/achevé»[22] que souligne l'alternance d'une rime finale féminine (b) et d'une rime finale masculine (a). Musicalement, ceci se traduit par une parfaite structure phraséologique de type «antécédent/conséquent», où une même phrase mélodique (m1, accompagnant le vers «ra») s'enchaîne à une phrase suspensive[23] dans le premier distique (m2, sur le vers «bé»), et à une phrase apparentée mais conclusive dans le second (m2', sur le vers «a»).

On peut donc bien imaginer le côté piquant que permet d'introduire une telle forme poético-musicale lorsque les paroles en sont improvisées, et que le public est en attente du sel qu'apportera le dernier mot, ou qu'au contraire il le sait ou le devine dès le premier vers...[24]

La forme ternarisée ABB, la forme à répons, la forme à refrain («tralala»)

Par «forme ternarisée», j'entends la catégorie de formules – fréquemment relevée en Bretagne et dans l'Ouest français, mais aussi présente sur le reste du territoire (Rivière 1991 : 234-235) – qui tend, en répétant le deuxième vers d'un distique (ou hémistiche d'un vers de laisse), à conférer à la strophe poético-musicale un aspect ternaire de type ABB.

Dans *Le Galant...*, par exemple, cette forme se combine avec le rabé-raa pour structurer globalement la strophe sur :

---

22 En fait, on pourrait aussi parler d'attente/résolution, puisque le rabé-raa apparaît bien souvent comme un distique amputé ou varié, suivi de sa version «vraie» et définitive.

23 Avec, typiquement, une terminaison mélodique sur le deuxième, le troisième ou le cinquième degré, ce que l'on retrouve dans le *kan ha diskan* breton, le *chjama è respondi* corse, le *punto* cubain et bien d'autres genres soumis à l'IPC, aux points clefs (fins de certains vers ou hémistiches) de l'improvisation.

24 De nombreuses formes, dans les genres poétiques improvisés, jouent sur cet effet de «surprise» finale attendue et plus ou moins différée. J'en ai relevé plusieurs, par exemple, dans les genres d'IPC à Cuba. Mais on pourrait en trouver dans bien d'autres domaines ouverts à l'improvisation et notamment à l'improvisation comique, de la *commedia dell'arte* à l'art du clown.

Perrine était servante
Chez monsieur le curé
Chez monsieur le curé

Ici, elle se mêle d'autre part à une forme à répons (dans la pratique traditionnelle, l'assemblée répète en chœur le premier vers: «Perrine était servante»...) et à une forme à refrain plus ou moins onomatopéïque, de type dit «tralala» (*Diguedondadondaine, Diguedondadondé*). Il est bien évident que ces divers procédés visent, encore une fois, à «gagner» du temps ou à «économiser» du texte en diminuant le rapport texte/temps[25]: on pourrait déterminer une équivalence entre les différentes formes de temps neutre, vide du point de vue de l'innovation poétique, que constituent les répétitions ou répons, les refrains, tralalas ou paroles non signifiantes, ou encore les interludes instrumentaux. Or, ce temps gagné est potentiellement du temps de préparation, de l'énergie improvisatoire.

Dans le cas du *Galant*, la structure poético-musicale est trop simple pour qu'une analyse de type «thermodynamique» soit vraiment utile. On pourra cependant observer, qualitativement, que le temps de préparation est réparti de la manière suivante dans la strophe (d'après la transcription de la Fig. 4):

Perrine était servante
4 pulsations silencieuses (répons)
Chez monsieur le curé
12 pulsations chantées (répétition, tralalas)

Il ressort alors que le temps efficace de préparation est réparti de façon à peu près équivalente entre les deux hémistiches[26], et d'une nature propice à l'effort demandé: un court temps silencieux pour «entendre» un hémistiche assonant, un

---

25 *Cf.* encore une fois l'exemple 3 bis, qui joue sur une pratique particulière de «tralalisation» des mots pour engendrer du temps d'énonciation. Bien sûr, ce principe de «gain de temps» n'est pas une preuve absolue d'un caractère improvisatoire. En effet, il peut aussi bien s'appliquer à une fabrication «hors-temps» (aurait dit Xenakis), écrite ou pensée, de la chanson, dans la mesure où il est simplement destiné à faciliter l'invention, qu'elle soit instantanée ou différée. Il correspond en cela au principe général, essentiel dans le cadre des chansons fonctionnelles, qui consiste à créer un maximum de temps musical avec un minimum de matière littéraire, puisqu'il s'agit de «nourrir» musicalement un temps long, étiré, comme celui de la marche, de la danse ou du travail. L'on voit bien, par exemple, l'application de ce principe dans les chansons de type énumératif, telles que les chansons de «dizaines» (destinées en particulier à accompagner les longues marches dans les provinces de l'Ouest), lesquelles, étant régies par un processus automatique, ne sont nullement improvisées. D'où l'intérêt essentiel d'examiner dans une forme poético-musicale, non seulement le rapport quantité de texte/temps d'énonciation, mais surtout la *gestion* de ce temps créé, et son niveau d'adéquation à une conduite improvisatoire.

26 Du fait que le temps de préparation silencieux est bien plus efficace que celui durant lequel l'improvisateur doit continuer à chanter tout en réfléchissant; paramètre qu'il est difficile de mesurer quantitativement.

long temps chanté pour réfléchir à l'idée du vers de laisse suivant et à un premier hémistiche à la forme peu exigeante[27].

On voit à travers ce simple exemple, où divers principes formels se trouvent combinés en un tout organique et original[28], comment ces principes formels et leur combinaison peuvent soutenir une pratique improvisatoire des paroles.

L'ensemble des répertoires de la chanson traditionnelle en France porte bien d'autres marques de cette pratique supposée: l'alternance des chanteurs (que l'on trouve notamment dans les différentes formes de chanson à répondre, et en particulier dans la modalité en «tuilage» du *kan ha diskan* de Bretagne intérieure), l'interchangeabilité des strophes et des supports musicaux pourvu qu'ils soient isomorphes[29], le caractère formulaire de l'expression et l'utilisation de nombreux stéréotypes au niveau du contenu, les constructions par collages de citations (souvent extraites d'autres chansons, procédé que Conrad Laforte qualifie de «greffe»), l'existence d'articulations et de canevas types dans les structures narratives[30], etc., éléments qu'il serait trop long de détailler ici mais qui sont en rapport direct avec notre hypothèse.

Par ailleurs, nous pouvons invoquer d'autres arguments qui viennent la corroborer. En premier lieu, divers témoignages qui montrent que, comme dans les villages canariens ou corses, l'improvisation poétique chantée «fonctionnelle» s'est pratiquée, voire se pratique encore, dans de nombreuses campagnes de France. Dans certaines régions de Bretagne, comme nous venons de le voir, elle fait encore l'objet de genres définis et de pratiques bien vivantes; Jean-Michel Guilcher évoque par exemple celle du *galv*, prélude à la danse qui peut comporter des plaisanteries

---

27 Ici, pas de thermodynamique qui tienne... Il faut essayer d'improviser soi-même pour se rendre compte de ces aspects qualitatifs déterminants.

28 Cf. les soixante-treize formules strophiques répertoriées, analysées et classifiées pour la chanson en laisse dans (Laforte 1981).

29 Elément qui se trouve, je crois, dans tous les genres ouverts à l'IPC. Dans la «musique paysanne» cubaine, par exemple, chaque chanteur se constitue un réservoir de strophes (*décimas*, *redondillas*, «*estribillos*» d'une forme particulière, etc.) et un réservoir de «*tonadas*» (profils mélodiques) adaptés à la forme de ces strophes, dans lesquels il puise selon les circonstances pour assembler paroles et musique en une forme poético-musicale sans cesse renouvelée. En Bretagne intérieure, autre terre notable de poètes improvisateurs (cf le *kan a boz* improvisé en temps non mesuré, de même que les strophes de compliment, *poz-kan*, les joutes poétiques du *diskour* [philosophique] et du *prokont* [grivois], la coutume du *grassoù*, psalmodie funèbre souvent improvisée par des femmes, ou encore celle d'improviser quelques paroles lorsqu'on «*note*» ou «*gavotte*» en pays gallo, *i.e.* qu'on accompagne la danse par des couplets chantés mêlés de tralalas), cette même caractéristique se retrouve par exemple dans la chanson fonctionnelle, comme le rappelle Jean-Michel Guilcher à propos du *kan ha diskan:* «Pour saisir le déroulement d'une gavotte chantée en Haute-Cornouaille, il faut savoir que la chanson employée à cet usage n'est pas un assemblage fixe de musique et de paroles. Il existe d'une part un répertoire de poèmes, d'autre part un répertoire d'airs, les «tons». Poèmes et «tons», établis sur des modèles traditionnels, sont adaptables les uns aux autres. Un chanteur choisit le texte qu'il veut dire, et l'air sur lequel il va le chanter» (Guilcher 1997: 242-243).

30 Exactement comme, dans le domaine du théâtre ou du pré-théâtre improvisé, on peut en trouver par exemple dans le théâtre antique ou la *commedia dell'arte*, dans les joutes poétiques, dans l'art oratoire, etc.

improvisées destinées à l'assistance, de même que les formules versifiées par lesquelles les chanteurs terminent la danse, improvisations qui reposent encore une fois sur des vers longs assonancés et césurés[31]. Jean-Pierre Bertrand m'a récemment parlé des improvisations des anciens «darioleurs», meneurs de bœufs vendéens, qui accompagnaient et facilitaient leur labeur, ou encore du «boulité» dansé (*cf.* ci-après). Plusieurs gens de lettres du passé, notamment parmi les romantiques, ont fait allusion à de semblables pratiques, sans toutefois, malheureusement, retranscrire les vers patois dans lesquels elles s'exprimaient; on peut regretter par exemple que le témoignage de George Sand, dans l'appendice de *La Mare au Diable*, ne soit pas plus circonstancié. Cependant, quelques auteurs ont osé se donner la peine de ce précieux réalisme, en particulier au début du XX^{e} siècle, que ce soit dans la littérature ou dans des ouvrages traitant de chanson traditionnelle. Ainsi, par exemple, nous pouvons lire dans *La Table-aux-Crevés*, de Marcel Aymé, la transcription d'une «longue litanie improvisée en patois de Cessigney» (près de Dole, Jura), en couplets de vers courts assonancés, une prière à la Vierge que chante Jeanne, inspirée par le vin d'Arbois, pour se libérer des affres de sa situation:

Vos m'bérin-t-i, boune Marie
Auquoi que fà ben meri
Céqui que viant toj'du mau
Es houmes qu'y ot le min'el pu beau.
[...][32]

Joseph Canteloube décrit, de façon peut-être un peu romancée, certains chants improvisés de Haute-Auvergne comme les *baylèros*, chants de bergers (et bergères) échangés d'un sommet à l'autre: «Le dialogue est souvent improvisé sur les notes invariables de la mélodie: tantôt c'est un chapelet d'injures, tantôt des plaisanteries, tantôt un dialogue amoureux [...]» (Canteloube 1951). Louis Lambert, en 1906 (Lambert 1983: 3-7 et 344-345), rapporte l'accompagnement semi-improvisatoire des danses languedociennes menées au chant, en des couplets souvent humoristiques ou satiriques[33]. Il évoque également l'usage de la sérénade, alors encore en vigueur en Languedoc (Lambert 1983: 184).

---

31 *Cf.* Guilcher (1997: 244-251), qui cite par exemple: «*N'oun ket ken evid kana gand ar sehed am eus / Kar va laiñchenn 'zo frailhet, ha va zeod 'za (d)a dreuz.*» (Je ne peux plus chanter, tant j'ai soif – car mon gosier est crevassé et ma langue va de travers).

32 Me donneriez-vous, Bonne Marie, quelque chose qui fasse bien mourir ceux qui veulent toujours du mal aux hommes dont le mien est le plus beau [...], in Aymé (1929: 208-209).

33 Exemple: *Lai filhos de Sent-Chélis / Crompou de moucodous,* (bis)
Lous partajou, lous partajou,
Crompou de moucodous,
Lous partajou, ni fòu dous.
(Les filles de Saint-Chély achètent des mouchoirs; elles les partagent: d'un elles font deux)
On peut également imaginer les improvisations auxquelles peuvent donner lieu des chants comme ceux qui accompagnent les «rondes de cocus», dansées en temps de carnaval.

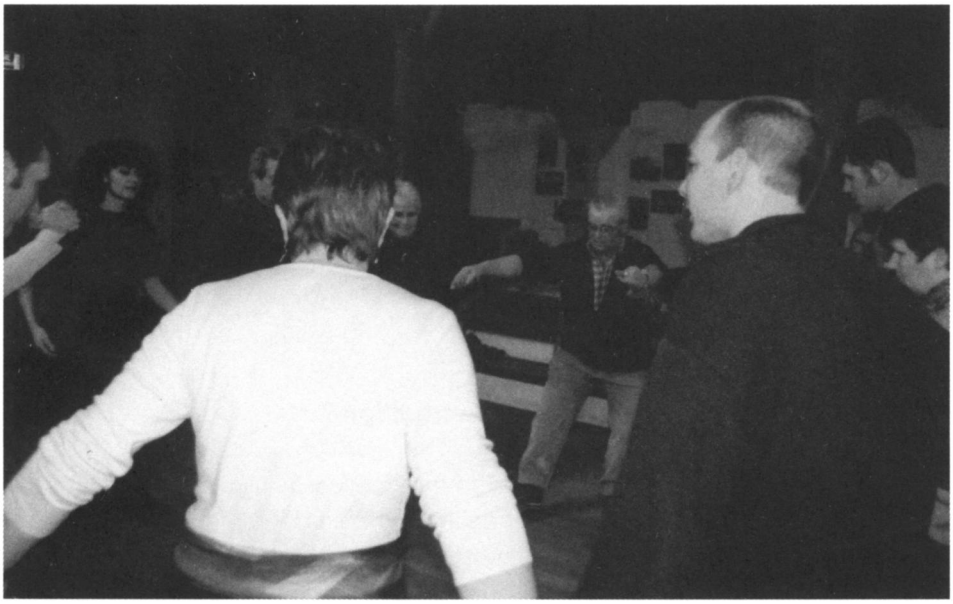


Fig. 8 : Épisode du «boulité» dans un bal vendéen mené «à la goule»[34].

On pourrait, bien que la question de l'improvisation poétique chantée paraisse avoir singulièrement peu intéressé la plupart des auteurs, multiplier ces témoignages à l'envi. Gageons d'ailleurs que bien des bouches inconnues pourraient nous être, dans cette tâche, d'un aussi grand secours que tout le fonds de la B.N.F. Et, si cela ne suffisait pas, je pourrais ajouter que j'ai moi-même entendu il y a peu, autour d'une table vendéenne, de tels couplets improvisés pour prolonger de façon humoristique quelques chansons traditionnelles[35].

En second lieu, nous pouvons invoquer un imparable argument de nécessité. Il est bien évident qu'en contexte fonctionnel, par exemple au cours d'un bal mené à la voix («à la gueule») comme il s'en donnait tant en France il y a encore moins d'un siècle, il était indispensable que les chanteurs, qui avaient aussi un rôle de «meneurs», puissent improviser des paroles au pied levé. Pas question d'hésiter, de «tralaliser» sans fin ni d'arrêter une danse sous prétexte d'un trou de mémoire ou du fait que la chanson se trouve terminée...

---

34 Photographie de J.-P. Bertrand (fonds EthnoDoc-Arexcpo, mars 2003); le meneur est Michel Raballand, ici vu de face. Le «boulité» ou «tralala» est, dans le Marais Breton vendéen, l'épisode de la ronde pendant lequel le meneur improvise des tralalas, des phrases sans queue ni tête ou des allusions contextuelles (en dialecte maraîchin), dans le principal but d'amener les danseurs à se tromper lors de changements de pas délicats.

35 Oserai-je d'ailleurs avouer que, la chose étant tellement aisée et naturelle, je me suis moi-même risquée à improviser quelques vers? Ce que, en outre, mes informateurs cubains s'amusent souvent à me faire faire... en espagnol.

Enfin, il convient d'apprécier l'agrément que devait apporter aux chanteurs, dans le contexte répétitif de la chanson fonctionnelle, l'ouverture à une pratique improvisatoire, de même qu'aucun instrumentiste « trad » actuel ne conçoit son répertoire fonctionnel (bals folks...) sans une part de variations et d'improvisation. Or, dans la chanson française où le chant est essentiellement syllabique et où, donc, l'improvisation vocale mélodique est très restreinte, l'improvisation poétique paraît à peu près la seule qui permette à l'imagination du chanteur de s'exprimer. Elle constitue donc, d'un point de vue mental et ludique, un précieux espace de liberté.

L'improvisation : une source de tradition ?

Cette réflexion a voulu montrer qu'une forme poético-musicale, en révélant une nature propice à l'IPC, peut constituer un indice du passé improvisatoire ou semi-improvisatoire d'un genre vocal au répertoire aujourd'hui en grande partie fixé ; comme si la forme fossilisait, en quelque sorte, la pratique dont elle est née.

Sur un autre plan, il est possible que l'hypothèse avancée ici rejoigne la question du sens de la « chanson traditionnelle ». Si l'on pense que la chanson a été longtemps l'objet de pratiques improvisatoires ou semi-improvisatoires, pratiques par nature individuelles et éphémères, de quelle manière et selon quels critères a-t-elle pu se transmettre de génération en génération ?

Il est probable que ce que nous concevons aujourd'hui plus ou moins comme un répertoire d'« œuvres » traditionnelles ait été, par le passé, davantage conçu comme un répertoire de formes, de structures poético-musicales sur lesquelles pouvait se poser un texte connu ou nouveau, un texte varié, voire en partie improvisé. Les feuilles volantes nous laissent un témoignage de cette conception, en indiquant que telles nouvelles paroles doivent se chanter sur tel air, tel timbre rappelé par le titre de sa chanson originelle, mais qui a de fait acquis son autonomie par rapport à cette « chanson » ; car ce titre n'évoque plus une œuvre précise mais un timbre, qui n'est rien d'autre qu'une structure poético-musicale destinée à recevoir des strophes adéquates.

Et ces strophes, pour rester ouvertes à une réinterprétation improvisatoire, doivent elles-mêmes être conçues non comme un texte définitif, mais plutôt comme un canevas, dont certaines parties seront susceptibles d'être variées à l'infini. On peut alors considérer que ce que nous appelons « chanson traditionnelle » a pu être longtemps pensé comme un genre « à canevas »[36], ce qui nous ramène à d'autres domaines d'improvisation, où le canevas peut être explicite (*cf.* la *commedia dell'arte*, le jazz, etc.) ou implicite (*cf.* les joutes oratoires et autres genres d'IPC « pure », l'art

---

36 Patrice Coirault écrivait que la poésie populaire de tradition orale est « plus un sens, une idée directrice [...] qu'un assemblage fixe de mots choisis » ; cité par Guilcher (1997 : 269).

oratoire, etc.). La chanson apparaît dès lors comme un moule, une forme-système qui développe sa matière d'après un canevas préétabli, souvent de nature narrative – dans les répertoires les plus visiblement ouverts à l'improvisation, notamment les chansons en laisse –, ou séquentielle (*cf. La laine des moutons...*). Ce canevas, cette structure nodulaire minimale[37], probablement issu du modèle originel de la chanson, se dégage souvent des multiples versions qui en sont collectées, versions dont il constitue une sorte d'invariant sémantique stable, comme ceci a été maintes fois relevé. Mais la multiplicité, voire l'indénombrabilité de ces «variantes», que l'on attribue souvent essentiellement à une transmission fautive, ne pourrait-elle être aussi le fruit de ces «variations volontaires»[38], plaidant par là-même pour une conception structurelle de la chanson, ouverte à des pratiques de variation et d'improvisation? Cette improvisation qu'il est si tentant de développer[39], comme en témoignent généralement les versions relevées, sur les «détails» – hors trame minimale – d'un texte de chanson: où le galant s'est caché, ce que les rats en ont mangé, en quels objets de piété il a été recyclé, etc. La vocation du canevas n'est-elle pas de servir à «broder»?

Il y a donc, dans cette acception de la chanson «traditionnelle», une part de transmission de savoir-faire (en particulier, de savoir-improviser) tout aussi importante que celle du savoir et du répertoire. Et là réside peut-être une clef de l'aptitude à la «traditionnalisation» d'une forme poético-musicale: c'est peut-être cette faculté de «se laisser improviser», combinée à une certaine attractivité du canevas, qui, passé le succès populaire initial, va permettre à la chanson de se diffuser oralement, de traverser le temps et de prendre une dimension traditionnelle. Quand on commence à oublier les paroles du *Poinçonneur des Lilas*, on n'ose plus le chanter; quand on oublie celles du *Galant oublié dans l'armoire*, on peut bien les réinventer, ce qui procure en outre un délicieux amusement.

Finalement, il pourrait en aller de la chanson comme de toute matière vivante: peut-être est-ce cette capacité de la forme à se laisser déformer qui permet sa conservation dans le temps.

---

37 *Cf.* Barthes (1966: 1-27), qui compare le récit à une longue phrase structurée autour d'un énoncé minimal fonctionnel.

38 Selon l'expression de Jeanine Fribourg.

39 De même que l'on enrichit *tout en parlant* une phrase de divers compléments circonstanciels et incises; de même que les bouffons italiens agrémentaient «à l'impromptu» leurs pièces improvisées de *lazzi* variés, etc.

Références bibliographiques

AYMÉ Marcel
1929 *La Table-aux-Crevés*. Paris : Gallimard.

BARTHES Roland
1966 « Introduction à l'analyse structurale du récit ». *Communications* 8. Paris.

BEC Pierre
1999 « Le vers long à césure dans les débats chantés traditionnels ». *À la croisée des chemins. Musiques savantes-Musiques populaires*. St-Jouin-de-Milly : FAMDT Éditions.

CERVANTES Miguel de
2002 *Novelas ejemplares (La ilustre fregona)*, tome II. Madrid : Ediciones Cátedra.

CORNULIER Benoît de
1996 « Le folklore refoulé et travesti dans la poésie française ». *Repression and Expression, Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*. New York : Peter Lang.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ Josep
1988 *Historia de la Música española, El Folklore musical*. Madrid : Alianza Música (1re édition 1983).

DE CROZE Austin
1976 *La Chanson populaire de l'Ile de Corse*. Marseille : Laffitte Reprints (d'après Paris, 1911).

DE ZERBI Ghjermana
1981 *Cantu Nustrale*. Bastia : Scola Corsa, Accademia d'I Vagabondi.

GUILCHER Jean-Michel
1997 *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Spézet-Douarnenez : Coop. Breizh-Chasse-Marée/Armen (1ère édition 1963).

LAFORTE Conrad
1981 *Survivances médiévales dans la chanson folklorique. Poétique de la chanson en laisse*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval.
1993 *Poétiques de la chanson traditionnelle française*. Sainte-Foy (Québec) : Presses de l'Université Laval (1è édition 1976).
1997 *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*. Montréal : Nuit Blanche.

LAMBERT Louis
1983 *Chants et Chansons populaires du Languedoc*. Marseille : Laffitte Reprints (d'après Paris/Leipzig, 1906)

MANCA Maria
2002 *La Poésie pour répondre au Hasard, Une approche anthropologique des joutes poétiques en Sardaigne*. Thèse de doctorat : Université Paris X.

NODA GÓMEZ Talio
1998 *La Música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas : Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

RIVIÈRE Hervé
1991 « Sur une structure poético-musicale ». *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*. Paris : Champion.

SOUTHWELL-COLUCCI Edith
1996 *Chants populaires corses*. Borgu : Mediterranéa (d'après *Canti populari corsi*, Livourne, 1933), traduction de Sauveur Soddu.

Référence discographique

1997 Los Campesinos (Lanzarote) : *Isla con viento*. Tenerife : Centro de la Cultura Popular Canaria, CD-337.

RÉSUMÉ L'examen de différents répertoires traditionnels qui servent actuellement, dans le monde latin, de support à des improvisations poétiques chantées (IPC), permet de dégager certaines constantes formelles qui semblent elles-mêmes des implications directes du processus d'improvisation, notamment lorsque celle-ci doit se dérouler dans un temps rigide et imposé - par exemple, dans le cadre de répertoires à fonction et à contraintes précises dans le temps, comme les répertoires à danser.

Or il est troublant de constater la présence, dans des catégories de chanson traditionnelle dont le contenu littéraire apparaît aujourd'hui comme relativement figé et non sujet à l'improvisation, de certains de ces mêmes aspects formels, agencés suivant une stratégie temporelle proche de celle des genres improvisés.

Serait-il alors audacieux d'avancer l'hypothèse que certaines de ces catégories de chansons ont pu, en un temps passé plus ou moins reculé, servir elles-mêmes de support à des improvisations poétiques chantées, et retirer l'essentiel de leurs caractéristiques formelles de cette ancienne pratique improvisatoire ?

Frontières, sens, attribution symbolique: le cas du reggae

Sarah Daynes

La musique reggae a émergé en Jamaïque à la fin des années soixante, et a immédiatement connu un vaste succès, devenu international durant les années soixante-dix, comme cela a été largement documenté[1]. Cette évolution a constitué plus qu'un simple accès à de nouveaux marchés ; dès la fin des années soixante-dix par exemple, un « reggae britannique », avec ses propres artistes, ses studios d'enregistrement, ses réseaux de distribution et, surtout, son propre « son », distinct du son jamaïcain, était établi en Grande-Bretagne. Aujourd'hui, presque quarante ans après sa naissance, le reggae est écouté et joué sur les cinq continents, et chanté dans (presque) toutes les langues. Dans cet article, je me propose d'observer les articulations et les tensions qui ont surgi à travers les multiples déplacements de la musique reggae, en dedans et au-dehors de la « diaspora africaine ». Ces déplacements ont pris place au sein d'un double mouvement : en premier lieu, on observe une diffusion internationale du reggae jamaïcain, à travers les enregistrements et les concerts donnés par les artistes dans le monde entier. En second lieu, on observe l'émergence d'un reggae « local », accompagnée par l'influence que le reggae a pu avoir sur d'autres styles musicaux. La simultanéité de ces deux mouvements peut apparaître comme une tension paradoxale entre le global et le local : le reggae se « globalise », puisqu'il est exporté hors de Jamaïque, mais aussi hors de la diaspora jamaïcaine ; dans le même temps, le reggae se « localise », puisqu'il s'installe et s'enracine en différents endroits, dans lesquels il développe ses propres sons et thèmes.

La circulation du reggae, tant au sein de l'espace diasporique que hors de la diaspora, dépend largement du sens symbolique qui lui est attribué par les individus. La relation entre la musique et son audience doit être comprise comme un processus

1 Voir, entre autres, Clarke 1980, O'Brien Chang & Chen 1998, et Stolzoff 2000.

d'interprétation dynamique et continu : la musique encode le sens, l'auditeur décode ce même sens, et des deux côtés s'engage un processus actif d'interprétation (Hall 1980, Martin 1995). En outre, l'auditeur connecte la signification de la musique (déjà interprétée une première fois) à d'autres significations qui font sens pour lui : la musique, ainsi, est simultanément reçue comme significative et enrichie de nouvelles significations. Cela est particulièrement évident dans le cas du reggae, car son internationalisation a provoqué des réinterprétations fortes et visibles, ainsi qu'une connexion de la rhétorique de l'oppression originellement développée par le reggae jamaïcain avec des problématiques étrangères au contexte jamaïcain. À une rhétorique de l'oppression, qui fait sens au-delà de l'espace jamaïcain, s'ajoutent donc de nouvelles significations qui dépendent du contexte local : par exemple en Grande-Bretagne, cette rhétorique a été liée aux mouvements ouvriers et au marxisme, ainsi qu'à la lutte contre le racisme ; en Nouvelle-Zélande ou dans les Antilles Françaises, elle a été réinterprétée à la lumière des mouvements indépendantistes ; dans les pays africains, elle a été associée aux problématiques coloniales et post-coloniales ; aux Etats-Unis, elle a été reformulée en opposition à l'impérialisme nord-américain et en conjonction avec la question de l'immigration.

En d'autres termes, si la musique parle à ses auditeurs, ces derniers lui parlent aussi : elle est continuellement modifiée et réinterprétée en fonction du contexte, qu'il s'agisse du « paysage socio-culturel » dans lequel elle se développe ou des expériences individuelles de ceux qui la jouent ou l'écoutent. La principale caractéristique de la musique est, en effet, qu'elle est jouée et écoutée, ce qui ajoute à son caractère permanent en tant qu'enregistrement une dimension unique, à la fois en termes de spatialité et de temporalité : écouter de la musique, que ce soit à un concert ou sur un walkman, est un événement ; et l'écoute que l'on en fait est une lecture qui se joue au sein d'un processus dynamique de décodage dépendant tout autant du sens contenu dans la musique que de l'interprétation toujours originale et unique que l'auditeur produit.

C'est précisément sur ce processus d'interprétation et d'attribution du sens que se centre mon article. Au sein d'une perspective wéberienne du monde social, et dans la lignée des travaux récents en sociologie de la musique, je m'intéresse ici à la façon dont la musique fait sens en tant qu'acte social qui n'est pas seulement une pratique culturelle. Au sein d'une telle approche, la question des frontières symboliques devient fondamentale : comment est défini un « style musical » tel que le reggae ? Son « authenticité » est-elle importante, et si oui, comment est-elle déterminée ? Peut-on observer une fluctuation dans la définition du reggae comme dans celle de son authenticité ? Y a-t-il différentes sous-classifications au sein du reggae, et sont-elles consensuellement définies ? Sa diffusion internationale, au sein d'une tension entre le local et le global, provoque-t-elle des conflits quant à sa définition ? La musique en effet n'est pas seulement une pratique, elle est aussi l'objet d'identifications et de revendications, qui prennent place au sein de la construction des identités culturelles, mais aussi sociales : comme le pointe Seeger (1994 : 3), la musique

peut être utilisée comme « une ressource pour dire qui on est [...], pour interpréter qui sont les autres, et pour indiquer ce à quoi aspire une communauté »[2]. Aux Etats-Unis par exemple, la question de la « propriété » du rap constitue ainsi un champ de tensions, relatif notamment à ce qui « fait » l'authenticité du genre musical comme des artistes : classe, ethnicité, couleur, engagement individuel, ou simplement « valeur musicale » de chacun ? Et cette « valeur musicale » peut-elle exister pour les individus appartenant à certaines classes sociales ou groupes ethniques ?

Dans le cas du reggae, trois tensions majeures existent quant à la définition de frontières symboliques ; chacune d'entre elles met en place une distinction entre l'en-dehors et de l'en-dedans, et avec elle une construction identitaire qui se joue à un niveau tant social que culturel. Ces tensions apparaissent à des niveaux différents qui s'emboîtent à la manière des poupées russes. La première de ces tensions concerne la définition du reggae en tant que genre et s'opère entre l'en-dehors et l'en-dedans de manière large : en d'autres termes, entre le reggae et « le reste du monde ». Qu'est-ce que le reggae ? Quelle musique peut être, ou doit être, qualifiée de reggae ? Quelle diversité musicale recouvre le genre ? Les deux autres tensions existent au sein même du genre reggae ; ici se jouent, de manière marquée, les attributions symboliques et les enjeux sociaux attachés à la musique. La première de ces deux tensions internes concerne deux styles majeurs au sein du reggae, à savoir le *reggae roots* et le *reggae dancehall* ; elle est particulièrement explicite. La seconde s'exprime entre le local et le global et est particulièrement attachée à la diffusion internationale du reggae : elle pose les questions de l'interprétation ou réinterprétation du reggae jamaïcain qui s'exporte au-delà de la Jamaïque, de la création d'un reggae local en lien avec des problématiques spécifiques, et donc avec celles de l'authenticité culturelle et sociale d'un genre qui se modifie et se diversifie.

Qu'est-ce que le reggae ? Du *rock steady* au *dancehall*, un genre musical diversifié

Le terme reggae est utilisé de manière générique pour désigner la musique qui a émergé en Jamaïque à la fin des années 1960, et dont l'ambassadeur le plus célèbre est Bob Marley. Le reggae est caractérisé par l'importance et la liberté de la ligne de basse, et par une guitare rythmique à contretemps (parfois remplacée par un piano ou un clavier). Techniquement, les instruments rythmiques soulignent les temps faibles, la guitare rythmique marque le contretemps soit en le jouant seul, soit en accentuant différemment les quatre temps, et la batterie accentue la fin de la quatrième mesure. Le reggae se caractérise par sa polyrythmie, qui

2 Les citations originellement en anglais sont traduites en français lorsqu'elles apparaissent dans le corps du texte (traduction personnelle), mais laissées en anglais lorsqu'elles apparaissent en note.

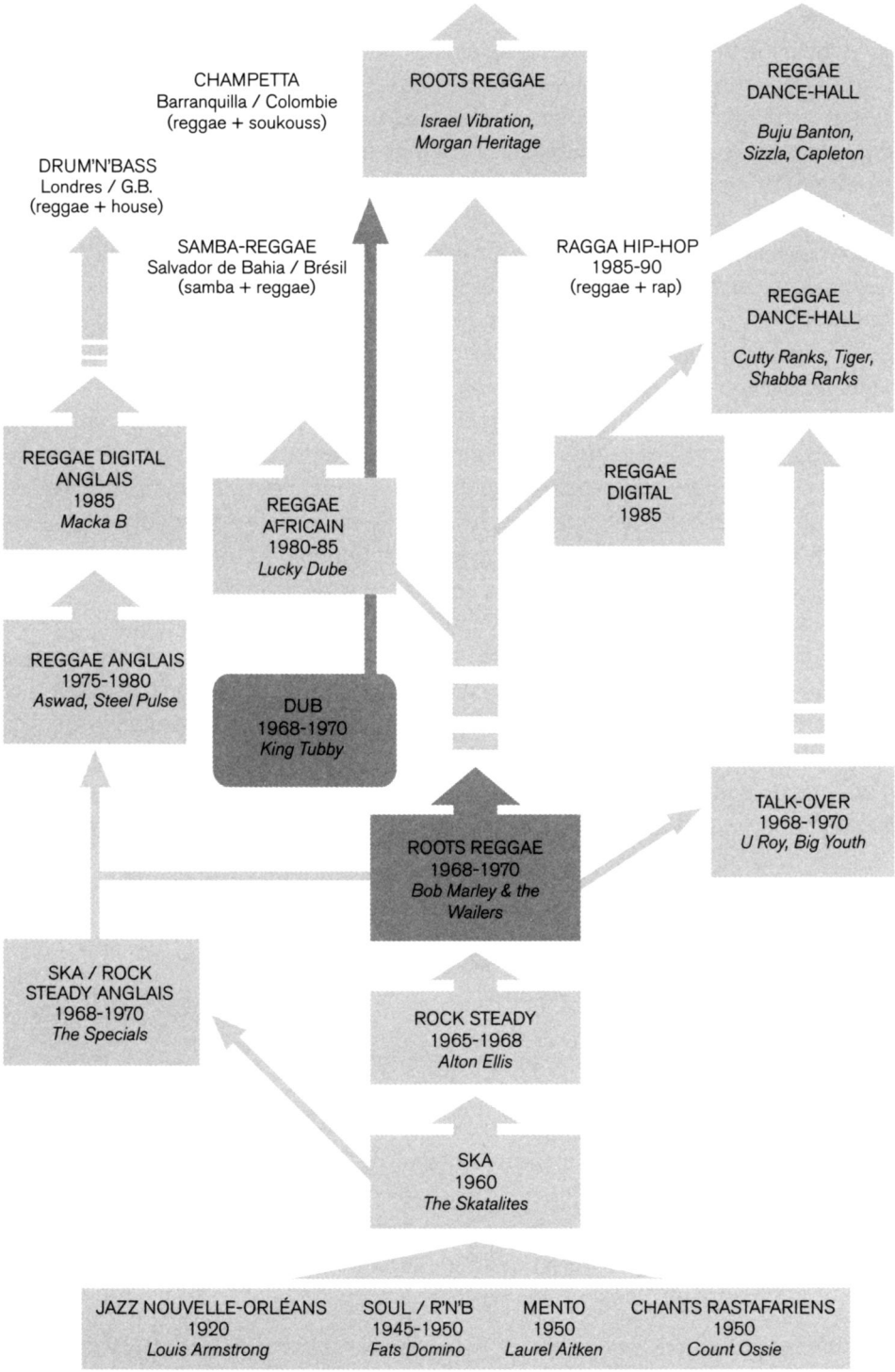


Table 1: Influences et évolution du reggae (avec dates approximatives d'émergence)

induit une différence diffuse entre base et mélodie, de telle façon que les phrases mélodiques peuvent être jouées par des sons graves, ici la basse, à laquelle peuvent s'ajouter des percussions[3]. Selon León (1974), l'inversion du rôle des sons graves et des sons aigus dans la structuration de la base et de la mélodie est un signe distinctif de la présence africaine dans la musique caribéenne ; comme les tambours *bata* de la *Santería* cubaine, le reggae serait ainsi techniquement porteur de l'influence musicale de l'Afrique ; de plus, l'accentuation des temps dits faibles est elle-même dite caractéristique des rythmes d'origine africaine.

Cependant, le reggae est le fruit de multiples influences : percussions africaines (les tambours *burru*) et chants rastafariens, jazz, soul et rythm'n'blues nord-américains, *mento* jamaïcain, ainsi que diverses traditions musicales populaires liées à la religion (*myal*, *kumina*) ou au travail. Le *mento* est une sorte de calypso rural jamaïcain avec une syncope soulignant le dernier temps de chaque mesure, apparu dans les années 1940 et joué avec des instruments de fortune (cuillères, bouteilles, *rhumba box*), auxquels s'ajoutèrent rapidement le banjo, la flûte, la guitare, le violon et des percussions. Dans les années 1950, il commence à être enregistré en studio, par exemple par Laurel Aitken. Les tambours *burru* sont des percussions traditionnelles jamaïcaines composées d'un *bass drum*, d'un *fundeh* long et étroit, et d'un *repeater* de structure semblable mais plus court. Le *fundeh* et le *bass drum* fournissent les fondations rythmiques sur lesquelles le *repeater* joue en solo ; la rythmique est caractérisée par l'accentuation alternée (1er et 3^{e} temps, ou 2^{e} et 4^{e} temps). Dans les années 1930 et 1940, beaucoup de *burru men* ont quitté la campagne et se sont dirigés vers les quartiers pauvres de Kingston, Spanish Town, Port Antonio ou Montego Bay. C'est là qu'ils rencontrèrent les rastas, dès la fin des années 1940, et qu'ils leur enseignèrent leur art musical.

Les chants rastafariens, tels qu'ils se sont développés depuis les années 1940, sont donc un mélange de percussions *burru*, auxquelles se sont ajoutés d'autres instruments comme le tambourin, les maracas ou l'harmonica, et de chants religieux souvent issus de la tradition protestante et modifiés. La musique jouée par Count Ossie & the Mystic Revelation of Rastafari est un exemple de cette fusion entre le *burru* et le mouvement rastafari[4]. Pour les rastas, le *bass drum* symbolise la fin de l'oppression ; le *fundeh*, avec son rythme binaire doux, symbolise la paix et l'amour ; enfin, le *repeater* symbolise la révolte, puisqu'il défie par ses solos l'ordre rythmique mis en place par le *bass drum* et le *fundeh* (Reckord 1977 : 11). Pour Denis Constant Martin (1982 : 48), on peut dire que « la musique rastafarienne [...] n'est donc pas autre chose qu'un développement

---

3 Un bon morceau pour repérer à la fois la polyrythmie et l'utilisation de percussions : « *King Tubby's rock* », version dub de « *God is watching you* » sur l'album de Yabby You, *Jesus Dread 1972-1977*.

4 Ils jouent notamment sur le morceau « *Oh Carolina* » produit par Prince Buster, et subséquemment sur de nombreux morceaux de *rock steady* et de reggae.

des rythmes *burru*. Le noyau musical est le même [...] On retrouve dans tous les cas, outre l'accentuation alternée, soit une structure d'espacement progressif, soit une succession de paquets de notes jouées en croches, doubles croches ou triples croches ; deux formules qui conduisent tout droit à la cellule rythmique du reggae ». Selon Reckord (1977 : 13), on retrouve dans le reggae la structure des percussions *burru*, la ligne de basse correspondant au *bass drum*, la guitare rythmique au *fundeh*, et la guitare solo au *repeater*. De la même manière, pour Zips (1995 : 46), les tambours *burru* et *kumina*, les chants marrons qu'ils accompagnent, la musique rastafarienne et le reggae font tous partie d'un même ensemble, qui se caractérise par « la remémoration collective de l'Afrique, ainsi que par leur défiance face à la colonisation culturelle européenne ». Si les percussions marronnes ont été appelées « *drums of defiance* », Zips soutient que le reggae pourrait s'appeler « *music of defiance* » : parce que *burru*, *kumina*, *nyabinghi* et reggae partagent la même tradition musicale, utilisent une organisation du rythme comparable, et se centrent autour des mêmes thèmes et des mêmes fonctions, on peut considérer le reggae comme une version instrumentale et électrifiée des percussions afro-jamaïcaines.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, de nombreux soldats nord-américains basés en Jamaïque amènent avec eux la musique populaire afro-américaine. Les Jamaïcains se mettent à écouter massivement du rhythm'n'blues et du jazz, notamment celui qu'on joue à la Nouvelle-Orléans, caractérisé par son *back beat* qui accentue les deuxième et quatrième temps. Après la guerre, à défaut de groupes de rhythm'n'blues, les Jamaïcains organisent des discothèques ambulantes appelées *sound systems* qui s'installent au gré des déplacements, en plein air ou dans des salles. Le personnage central du *sound system* est le *selector*, qui joue ses disques ; il est parfois accompagné d'un « assistant » au micro qui a pour tâche de présenter les disques, d'encourager le public et de réclamer un *rewind*, c'est-à-dire que le morceau soit rejoué depuis le début. Le but du *sound system* est tout simplement de faire danser les gens. Les premiers *sound systems* célèbres en Jamaïque sont le Coxsone Downbeat de Clement Dodd, le Dickie's Dynamic de Dickie Wong (dans lequel a débuté U Roy), ou encore El Paso de Dennis Alcapone ; aujourd'hui, parmi les plus célèbres, on peut citer Killamanjaro et Stone Love.

Le *sound system* prit rapidement une importance essentielle, façonnant la scène musicale jamaïcaine de trois manières : d'une part, une très large production de disques *single*, parce qu'ils sont propres à passer en *sound system ;* d'autre part, une grande quantité de chanteurs sur la scène locale des *sound systems*, dont seul un petit nombre accède à l'enregistrement ; enfin, la prédilection pour les arrangements techniques et le mixage post-enregistrement, au détriment de la musique jouée « *live* », en temps réel. Il est en effet notoire que les groupes de reggae font surtout de la scène internationale, et leurs albums sont aussi plus vendus à l'étranger qu'en Jamaïque, où la scène est presque entièrement dévolue

aux *sound systems*[5]. Chude-Sokei (1994 : 96) remarque avec beaucoup de pertinence que ces derniers sont, « parmi les institutions culturelles de la diaspora noire, l'une des plus durables et des moins reconnues », bien qu'ils possèdent de nombreuses fonctions (Stolzoff 2000) et soient essentiels au sein du reggae, non seulement parce qu'ils ont pris une importance croissante avec le succès du *reggae dancehall* depuis le milieu des années 1980, mais aussi car c'est à travers eux que les nouveaux morceaux sont joués et les nouveaux artistes découverts. En outre, les *sound systems* ont joué un rôle central dans l'évolution des styles et des techniques : c'est le passage des sonorisateurs des platines de leurs *sound systems* aux tables de mixage des studios d'enregistrement, dans les années 1960, qui va faire naître le *ska*, le *rock steady* puis le reggae, développer le *dub* et rendre inévitable l'interdépendance entre la musique jouée en formations classiques et celle des *sound systems*.

A la fin des années 1950 en effet, les grands propriétaires de *sound systems*, comme Duke Reid, King Edwards ou Clement « Coxsone » Dodd, vont devenir des producteurs. Ils commencent à engager des musiciens locaux pour enregistrer eux-mêmes des disques, sans avoir à les importer des Etats-Unis ; la musique devient de moins en moins américaine, et de plus en plus jamaïcaine. Entre 1960 et 1962, dans le studio de Coxsone, le mythique *Studio One*, émerge alors un son nouveau qu'on appelle *ska*, en même temps que la Jamaïque devient indépendante. Le *ska* se caractérise par l'accentuation des temps à la guitare rythmique, avec une forte utilisation des cuivres et du piano, généralement dans de grandes formations de type *big band*[6]. Vers 1965, le ska fait place au *rock steady*, qui évolue sur un rythme plus lent et fait une moindre place aux cuivres, au profit de la basse et de la batterie. Produit par Duke Reid, c'est « *Get ready, rock steady* » d'Alton Ellis qui marque son apparition officielle[7]. Déjà on sent dans le *rock steady* la préfiguration du reggae; la transition du *ska* vers le reggae se fait principalement à travers l'émergence de la guitare basse comme instrument central et indépendant, et c'est le ralentissement du rythme qui permet cela[8]. Avec le *rock steady* puis le reggae, la rythmique devient reine, au détriment des cuivres, et les grandes formations typiques du *ska* sont progressivement remplacées par

---

5 Cela est vrai pour l'ensemble des Caraïbes, à cause de la tradition des *sound systems* qui impose une rotation très rapide des « *singles* », mais aussi du manque de moyens financiers du public (qui donne aussi lieu à un important marché de cassettes pirates).

6 On peut écouter : *Intensified : Original ska 1962-1966* (Island) ; *More intensified: Original ska, 1963-1967* (Island) ; *Ska bonanza: The Studio One ska years* (Heartbeat) ; The Skatalites,:*Ska authentic* (Studio One).

7 Duke Reid, avec son studio Treasure Isle, domine alors l'époque, produisant des artistes comme Tommy Mc Cook, The Paragons, Alton Ellis ou The Melodians. Ecouter : *Duke Reid's treasure chest* (Heartbeat) ; Bob Andy, *Song book* (Coxsone) ; Ken Boothe, *A man and his hits* (Studio One) ; The Heptones, *On top* (Studio One) ; Delroy Wilson, *Original twelve* (Coxsone).

8 La progression du *ska* vers le reggae est facilement repérable si l'on écoute successivement : Tommy McCook, « Exodus » (1963), Alton Ellis, « Rock Steady » (1966), The Jamaicans, « Ba Ba Boom » (1967), et finalement Keith & Tex, « Tonight » (1967).

les petites formations caractéristiques du reggae. Dès 1968, le reggae supplante le *rock steady;* avec «*Do the reggay*», la même année, Toots & the Maytals est le premier groupe à utiliser le terme dans un enregistrement[9].

C'est donc là que se situe l'émergence du reggae: à la fin des années 1960, sur la base d'une production musicale foisonnante qui doit à l'Afrique, à l'Europe, et aux Amériques, et en lien avec l'indépendance de la Jamaïque. Dès le début des années 1970, le reggae connaît un succès massif et on peut en parler comme d'un genre musical établi et stabilisé; la guitare à contretemps et la ligne de basse deviennent dès lors les signes distinctifs d'une musique qui va s'exporter rapidement, mais qui va aussi influencer et enrichir d'autres styles: c'est en particulier le cas vers le rock and roll dans toutes ses tendances (un autre «genre» dont la définition est à la fois évidente et compliquée), qu'il s'agisse de la reprise de «*I shot the sheriff*» par Eric Clapton qui, par ailleurs, propulsa Bob Marley lui-même sur le marché nord-américain, de groupes de rock indépendant (The Clash, Bad Brains, Rage Against The Machine) ou mainstream (No Doubt), de Ben Harper & The Innocent Criminals, ou encore du français Manu Chao[10]. Parfois, le mélange a été si profond et durable qu'il a donné lieu à des genres complètement nouveaux, que Melville Herskovits n'hésiterait pas à qualifier de syncrétiques: c'est le cas du *drum'n'bass* (reggae / *house* londonienne), du *samba-reggae* au Brésil, ou encore de la *champetta* colombienne (dont l'autre influence majeure est le *soukouss*). Le reggae lui-même est le fruit d'un processus de syncrétisme – qui a fusionné les traditions de trois continents – mais, au-delà, n'est-ce pas le cas de toute production culturelle? Une tradition musicale est toujours le fruit d'un mélange et d'une évolution complexes, et tracer les influences n'appelle en fait qu'une quête de l'origine toujours renouvelée. Il reste cependant intéressant de voir les affinités électives plus ou moins fortes que le reggae a pu avoir, en particulier celles, presque «organiques», avec les genres qui, comme lui, sont issus de la diaspora africaine (le rap, le calypso, la musique brésilienne, le jazz[11]), partagent une cause de protestation sociale (le rock, en particulier en Grande-Bretagne), ou utilisent le même mode de performance (la house, le rap à nouveau).

Le couronnement de la stabilisation du reggae en tant que genre spécifique a été sa reconnaissance en tant que tel par le marché musical international. En effet, un genre musical n'existe pleinement que lorsque sa propre identification

---

9 Pour le «early reggae», voir: *The harder they come*, original soundtrack (Island); Alton Ellis, *Sunday coming* (Studio One); Dennis Brown, *No man is an island* (Studio One); Burning Spear, *Rocking time* (Studio One); Toots & the Maytals, *Do the reggae 1966-1970* (Attack); Dennis Alcapone, *My voice is insured for half a million* (Trojan).

10 Voir en particulier les morceaux «Jah work» (1997) et «With my own two hands» (2003) par Ben Harper & The Innocent Criminals, et l'album live de Manu Chao, *Radio Bemba Sound System* (2002).

11 Pour le jazz, voir notamment les enregistrements des artistes jamaïcains Ernest Ranglin et Monty Alexander; au Brésil, on peut citer Gilberto Gil, qui y a grandement contribué au succès du reggae.

est aussi accompagnée par une reconnaissance externe et consensuelle. La première a été évidente dès les débuts du reggae: il a toujours eu ses artistes, ses studios, ses labels et réseaux de distribution, et son audience. La seconde s'est progressivement mise en place depuis le milieu des années 1970, et le reggae possède aujourd'hui sa propre catégorie dans les magasins de disques – bien que, comme j'y reviendrai à la fin de cet article, il soit généralement classé au sein des «musiques du monde», aux côtés de genres aussi divers que la salsa, la musique africaine, le flamenco, le raï, ou la musique bouddhique[12]. Trente-cinq ans d'existence ont vu de nombreux «styles» émerger au sein du «genre» reggae: *reggae roots*, *reggae digital*, *dub*, *dancehall*, etc.[13]. Le reggae est multiforme, cela est bien connu; et pourtant il est aussi homogène. Ce paradoxe a donné lieu, au sein du reggae, à une tension persistante entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*, une tension qui, comme cela va maintenant être abordé, est lié à des enjeux symboliques importants.

Reggae roots ou *reggae dancehall*

Le terme *roots reggae* est employé pour désigner, de manière générique, la majeure partie des enregistrements de reggae effectués entre 1970 et 1981. Ils sont caractérisés par un «son» commun (formation classique: guitare rythmique, basse, batterie, à laquelle peuvent s'ajouter une guitare solo, un piano, des percussions ou des cuivres; la partie vocale se compose la plupart du temps de trois voix, dont l'une est en solo) et un engagement socio-politique fort, en étroite relation avec le mouvement rastafari. La plupart des artistes importants de l'époque (comme Bob Marley & the Wailers, Burning Spear, Israel Vibration, Big Youth, The Mighty Diamonds, U Roy, The Abyssinians, Pablo Moses, Jacob Miller, The Gladiators, Dennis Brown, Big Youth...) et des producteurs ou ingénieurs du son (Lee «Scratch» Perry, Yabby You, Junior Byles, Augustus Pablo...) étaient en effet des rastas proclamés, ou de fervents sympathisants du mouvement. Le *roots reggae* aborde dans ses textes un éventail de thèmes socio-politiques, religieux et identitaires: le passé de l'esclavage, l'Afrique (réelle et/ou mythique), l'oppression, la pauvreté, la violence, la vie politique jamaïcaine, le capitalisme, la guerre, mais aussi le religieux et la prière; bien sûr, il aborde aussi les thèmes plus traditionnels de l'amour et du sexe.

---

12 On voit bien dans cette courte liste le caractère problématique de la catégorie «World Music»: des genres musicaux transnationaux comme la salsa y côtoient des catégories géographiques qui rassemblent des genres qui n'ont que peu en commun («Musiques africaines», avec sous-classement par pays: «Mali», «Afrique du Sud», etc). De même, aux Etats-Unis, le rap et le rock français sont classés en «Musique française» (sous «Musiques du Monde»), et non dans leurs genres respectifs.

13 Voir la table 1, qui illustre l'évolution du reggae.

La décennie 1970 est souvent considérée par les auditeurs, les artistes et les critiques musicaux comme «l'âge d'or» du reggae[14]: elle se caractérise en effet par une production numériquement importante et considérée par les critiques comme étant de haute qualité, par une profusion de nouveaux artistes en même temps que la reconnaissance des plus anciens, par une ouverture à un public international, et enfin par une présence essentielle dans la vie socio-politique de l'île. Cette décennie voit aussi l'émergence du reggae anglais, avec notamment des groupes comme Aswad à Londres ou Steel Pulse à Birmingham. On peut distinguer dans cette longue période foisonnante plusieurs styles différents, outre la différence entre le son anglais et le son jamaïcain. Ces styles sont parfois dus à des époques[15], mais surtout à l'originalité sonore de chaque ingénieur du son et producteur, dont certains ont impulsé de véritables «écoles»: c'est notamment le cas d'Augustus Pablo, de King Tubby, de Lee Perry ou de Prince Jammy. D'autre part, certains musiciens étaient engagés à plein temps par chaque studio (Channel One, Randy's, Dynamic, Black Ark...), et jouaient pour les groupes qui y enregistraient; cela implique que les plus grands musiciens[16] se retrouvent sur un grand nombre d'enregistrements, donnant leur marque personnelle à des groupes différents.

Le *roots reggae* des années 1970, qualifié d'âge d'or, est articulé avec le développement du *reggae digital* et du *reggae dancehall*, à partir du début des années 80. Cette articulation est une question fondamentale au sein du reggae car derrière elle se trouve une tension majeure quant à la définition de ce qu'est le reggae, ou de ce qu'il devrait être, au sein de la problématique de l'engagement politique, de la représentation de la culture jamaïcaine et du rôle social attribué au reggae. En d'autres termes, l'engagement essentiel du reggae en tant que musique de résistance culturelle, politique et sociale est-il inhérent et nécessaire à son identité en tant que reggae ? Avant d'entrer plus avant dans cette question, il nous faut rapidement évoquer l'émergence et l'évolution du *reggae dancehall*.

Dès l'apparition des *sound systems*, à l'époque du rhythm'n'blues, l'assistant du sonorisateur «scattait» (angl. *to scat*) pendant le passage des disques pour encourager les danseurs, c'est-à-dire qu'il émettait des sons ou des mots dépourvus de sens dans le micro; le terme anglais «*to scat*» provient à l'origine de Louis Armstrong qui, dans les années 1920, accompagnait la musique par des onomatopées pour improviser à la façon des instruments. Au fil des ans, avec l'apparition du *ska*, du *rock steady*, du reggae et des versions enregistrées spécialement pour les *sound systems*, ce style s'est développé au point de devenir un

---

14 Le terme «âge d'or» est communément employé à propos des années 1970 dans les articles de journaux concernant le reggae et les commentaires qui se trouvent sur les pochettes de disques.

15 Par exemple le rockers, entre 1975 et 1978, qui donne plus d'importance et de liberté à la batterie; on peut écouter la compilation *Jah love rockers: Revolutionary sounds from the rockers and steppers era, 1975-1980* (Trojan).

16 Notamment Robbie Shakespeare, Lloyd Parks ou Aston «Family Man» Barrett à la basse, Sly Dunbar ou Carlton Barrett à la batterie, Earl «Chinna» Smith à la guitare rythmique, Augustus Pablo au melodica, Bobby Ellis à la trompette, Vin Gordon au trombone, Tommy McCook au sax ténor...

genre particulier du reggae : au départ un simple *talk over*, l'artiste parlant sur une version musicale, qui est devenu un véritable style propre (une sorte de chant parlé parfois très rapide, parfois accompagné d'un chant ou de chœurs). Le *talk over* est la base du *reggae dancehall*, qui désigne ces artistes individuels, sans formation de groupe, qui *toastent* et chantent sur des disques pendant les *sound systems ;* parmi eux, les plus célèbres sont les pionniers U Roy et Big Youth, puis U Brown, Dillinger, General Levy, Cutty Ranks, Shabba Ranks, Supercat, et aujourd'hui Sizzla, Buju Banton, Anthony B, Mikey General, Capleton, Beenie Man[17]... Souvent, un dee-jay et un chanteur sont couplés, afin de produire un morceau avec deux styles différents et complémentaires (un phrasé et un chanté), ce qui est le cas de U Roy et du chanteur Barrington Spence, ou plus récemment du chanteur Garnet Silk (aujourd'hui décédé) avec Anthony B, Tony Rebel ou Buju Banton.

Le *talk over* puis le *reggae dancehall* se développent donc parallèlement au *roots reggae*, mais tous deux sont étroitement imbriqués et totalement interdépendants. L'influence du mouvement rastafari reste présente, mais moins marquée dans le *reggae dancehall*, en particulier à partir des années 1980, pendant lesquelles se développe le *slackness* (Chude-Sokei 1994, Cooper 1995, Stolzoff 2000). Il est étonnant de voir combien la mort de Bob Marley, en 1981, marque aussi une charnière dans l'évolution du reggae. En effet, dans une Jamaïque de plus en plus pauvre et de plus en plus violente, le *roots reggae* va progressivement être remplacé par le *reggae digital*, caractérisé par l'absence de musiciens : des sons électroniques remplacent les instruments, et la rythmique est construite sur boite à rythme ; c'est King Jammy qui sera le principal instigateur de la naissance du *reggae digital*, produisant le morceau de Wayne Smith « *Under me sleng teng* ». Dès le milieu des années 1980, le *reggae digital* aura presque complètement remplacé le *roots reggae* dans les hit-parades. Dans le même temps, le *reggae dancehall* se développe massivement, utilisant des rythmiques digitales. Les paroles des chansons se font l'écho de la violence croissante en Jamaïque ; le *reggae dancehall* se met à parler presque exclusivement d'armes, de gangs, de femmes, de sexe, critique violemment l'homosexualité... De *cultural* et *conscious*, il devient *slackness*. L'influence du mouvement rastafari, qui était auparavant incontournable, semble presque totalement disparue ; les rastas, et avec eux la révolution et la lutte, ont déserté la plupart des studios d'enregistrement, et en tout cas les hit-parades[18].

---

17 Pour le talk-over, voir par exemple Big Youth, *Dreadlocks dread* (Virgin), et U Roy, *Dread inna Babylon* (Virgin). Pour le *reggae dance-hall*, les différents volumes des compilations *Strictly the best* ou *Jet Star Reggae Hits*, publiés chaque année, constituent une bonne description du « paysage musical ».

18 Une analyse des hit-parades reggae jamaïcains entre 1970 et 2000 montre une évolution en trois temps de l'influence du mouvement Rastafari et de l'engagement socio-politique, qu'il s'agisse des artistes ou du contenu des textes : une forte croissance durant les années 1970 ; un net recul entre 1982 et 1993 (proche de la disparition, en particulier à la fin des années 1980) ; et une reprise depuis, disons, 1995.

C'est cet abandon du politique et du religieux, et surtout de la « mission de résistance » que s'était donnée le reggae des années 1970, qui provoque les plus importantes critiques faites au *reggae dancehall* – au point de questionner l'appartenance même du *dancehall* au genre musical reggae, comme en témoigne un article paru dans le quotidien *The Jamaica Gleaner* en 2002[19]. Le *dancehall* est critiqué pour le contenu de ses textes, à forte majorité *slackness*, mais aussi pour la culture dont il se fait le relais (considérée comme individualiste, sexiste, violente, apolitique, et consumériste) et pour sa musique même, qui privilégie les rythmes électroniques et la compétition entre artistes individuels. Au-delà des questions de goût, ce qui est intéressant dans ces critiques concerne la notion de représentation : on voit bien comment la tension entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall* procède de l'attribution d'une identité au genre musical, une identité qui va plus loin qu'une simple question de technique musicale. Le rôle socio-politique de la musique est considéré comme constituant de son identité musicale ; en d'autres termes, c'est l'engagement socio-politique et culturel (ou son manque) qui provoque une fissure entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*. Cela est bien sûr lié au fait que le reggae est considéré comme représentatif de la culture jamaïcaine et comme partie prenante de la situation sociale : ainsi, le développement massif du *reggae dancehall* est lu à la fois comme participant et comme conséquence de la violence croissante en Jamaïque, de l'hégémonie capitaliste et de l'impérialisme occidental ; il est aussi lu comme un « mauvais exemple » culturel qui, au lieu d'engager les jeunes dans une culture socialement militante, les conforte dans une vision du monde apolitique et immorale[20]. Le quotidien *Jamaica Gleaner*, en particulier, a été le lieu de débats enflammés à propos du *dancehall* – éditoriaux, lettres de lecteurs, interviews et articles y ont largement rendu compte de la critique du *dancehall* comme de sa défense.

On peut voir dans ce conflit un facteur générationnel, qui d'ailleurs est avancé par de nombreux critiques : en d'autres termes, le *dancehall* est le reggae de la jeune génération ; il est donc logiquement critiqué par la génération qui le précède. Et le *reggae roots*, en tant que paysage musical de la génération des années 1970, est l'objet d'un sentiment nostalgique : le reggae n'est plus « ce qu'il fut » ; son caractère spirituel et politique a disparu ; il s'est vendu au consumérisme capitaliste du marché musical ; il s'est américanisé. Et cette nostalgie s'exprime aussi au niveau de la qualité musicale : la qualification même des années 1970 comme étant « l'âge d'or » du reggae comporte un jugement de valeur quant à la qualité de la musique. Le *dancehall* est considéré comme moins valable, ne serait-ce que parce qu'il fait la part belle à la partie vocale au détriment de la création collective, mais surtout car il est considéré comme

---

19 Tamara King, « Drawing the Musical Line - Experts define reggae and dancehall ». *The Jamaica Gleaner*, August 18, 2002.

20 Il est intéressant de noter que le reggae, et le mouvement Rastafari avant lui, étaient auparavant eux-mêmes considérés comme "immoraux" »

ayant « perdu son âme ». Cette nostalgie est particulièrement visible au sein des travaux académiques, qui n'évoquent que peu le *reggae dancehall*[21] – peut-être car il est vrai que le reggae des années 1970 est un exemple particulièrement riche pour le chercheur qui veut travailler sur les intersections entre le social, le politique et le musical : des paroles à la musique en passant par l'engagement personnel des artistes et leur conception explicite de la musique comme étant une « arme » socio-politique et religieuse, tout dans le *reggae roots* converge vers un formidable exemple de musique comme acte social et, plus encore, ouvre la porte vers l'utopie sociale. Un chercheur comme Paul Gilroy, par exemple, exprime cette nostalgie pour le reggae des années 1970, et dans son travail transparaît une tendresse qui s'inscrit, semble-t-il, dans une quête que l'on pourrait qualifier d'utopique[22].

Cette critique du *reggae dancehall* s'étend, plus profondément, à la question de l'authenticité. Le *reggae roots* est considéré comme « plus authentique » et « plus jamaïcain », mais cela dépend bien sûr de la conception que chacun a de l'authentique. Il paraît évident qu'ici se trouvent des représentations subjectives de ce que le reggae « est » dans son essence, qui, en fin de compte, n'est que « ce que l'on voudrait qu'il soit ». C'est en fait précisément sur ce point que de nombreux défenseurs du *dancehall* se sont appuyés, montrant le caractère « africain » et « jamaïcain » du *dancehall* afin de contrer ceux qui disent qu'il est « moins authentique ». C 'est le cas de Linton Kwesi Johnson, un artiste très engagé politiquement et socialement, qui défend le *dancehall* comme étant, en fait, plus authentique que le *reggae roots* : « avec la découverte de l'enregistrement digital, un minimalisme extrême a émergé. [...] D'un côté, cette musique est complètement technologique ; mais de l'autre, les rythmes sont beaucoup plus jamaïcains qu'avant : ils proviennent de l'*Etu*, du *Pocomania*, du *Kumina* – ce sont les cultes religieux afro-jamaïcains qui fournissent les rythmes utilisés par Shabba Ranks ou Buju Banton. Ainsi, malgré l'importance de la technologie, la musique devient en fait encore plus "roots", et possède une résonance même pour un public plus âgé, parce qu'elle évoque et renvoie à ce qu'ils ont pu entendre auparavant dans la Jamaïque rurale »[23].

Cette défense du *dancehall* comme étant « plus jamaïcain » encore que le *reggae roots* fait fortement écho à la préférence marquée pour les enregistrements pré-1980 dans les pays occidentaux, évoquée par Kenneth Bilby (1995) – bien que cela soit aussi en train de changer, le *dancehall* y ayant maintenant, dix ans après l'article de Bilby, son public. Avec le succès international du reggae

---

21 A l'exception des travaux de Carolyn Cooper et Norman Stolzoff, le *dancehall* n'est qu'évoqué, quand il n'est pas ignoré, par les travaux universitaires qui concernent le reggae.

22 Il dit par exemple que le reggae n'existe plus (Conférence, New School for Social Research, New York, 5 Février 2003). Voir aussi *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, 1993, et *Against race : Imagining political culture beyond the color line*, 2000, tous deux publiés chez Harvard University Press.

23 « Introduction » dans le livret accompagnant le coffret de 4 CD *Tougher than Tough : The story of Jamaican Music* (Mango/Island, 1993).

depuis le milieu des années 1970, une double dialectique a en effet joué un rôle fondamental dans les conceptions liées à son authenticité. Le succès commercial du reggae, comme de la plupart des genres musicaux «de protestation», questionne la survivance de l'engagement et surtout «l'authenticité» du genre ou du groupe concerné, généralement soupçonné de s'être «vendu». Cela est aussi le cas quant à «l'identité culturelle» du genre musical: en effet, le succès massif du reggae dans les pays occidentaux pose aussi la question de sa «jamaïcanité», et le rejet du *dancehall* par l'audience occidentale peut donc être considéré comme une preuve de son authenticité culturelle: si les Occidentaux «ont du mal» avec le *dancehall*, cela est peut-être parce qu'il n'est pas «assez occidental».

La question de l'authenticité, dans le cas du reggae, est donc une belle illustration de son caractère socialement construit, et donc variable; elle montre aussi son fonctionnement profondément interactif: l'authenticité d'une pratique n'est pas définie en elle-même et par elle-même, mais en relation avec l'en-dehors. Le *reggae roots* et le *dancehall* sont définis en relation l'un avec l'autre, mais aussi au sein de la relation entre la «culture jamaïcaine» et le reste du monde. En outre, on voit bien avec le *dancehall* que ce qui fait son authenticité pour un groupe est aussi ce qui peut le rendre inauthentique aux yeux d'un autre, ce qui n'est pas sans évoquer les travaux de Karl Mannheim sur l'idéologie et l'utopie: pour lui, il est fondamental de rappeler que toutes deux sont définies de manière relationnelle. Une idéologie n'est une utopie qu'aux yeux de l'idéologie dominante. Dans le cas du reggae, l'abandon de l'engagement spirituel et socio-politique comme le passage à l'électronique peuvent jouer comme un constat d'inauthenticité du *dancehall*; mais ces mêmes éléments peuvent aussi, en relation avec les préférences du public occidental, jouer comme des preuves d'authenticité.

Local ou global

La seconde tension importante au sein du reggae se joue non seulement au niveau de la diffusion de la musique, mais aussi à celui de son implantation: ce n'est pas en effet simplement l'écoute du reggae qui s'est exportée, c'est aussi le reggae lui-même, et donc la création musicale. Très tôt dans son histoire, on repère ce mouvement avec l'émergence du reggae britannique, qui ne s'est pas contenté de copier le reggae jamaïcain, mais a créé son propre son, et avec lui ses propres thématiques[24]. L'importance de l'immigration jamaïcaine en Grande-Bretagne permettrait peut-être un gommage de la question de l'identité jamaïcaine du

24 Dans son travail sur les sound systems londoniens par exemple, Les Back dit: «*With the movement of Caribbean peoples to Britain, mainly in the 1950s, the soundsystem has been transported to Europe. The first generation of Black Britons has taken this music, adapted it and transformed it to their situation, lives and struggles in the 'second Babylon'*» (Back 1988: 203).

reggae – qui pourrait argumenter que le reggae britannique est une sorte de reggae jamaïcain en exil, ou en migration, par exemple. Mais le déplacement du reggae, et les phénomènes de reprise, de réinvention, et de création, ne peuvent pas être sous-estimés dans la myriade d'autres cas plus tranchés que le cas britannique : hors de la diaspora (par exemple les artistes qui ne sont pas d'origine jamaïcaine, ni caribéenne, ni africaine) mais aussi hors du langage (comme c'est le cas dans les régions francophones ou hispanophones, ou encore en Asie). L'implantation du reggae sur les cinq continents met en jeu d'une part la question de l'authenticité culturelle, et d'autre part celle de l'interprétation, de la réinterprétation et de la réinvention culturelles. Toutes deux participent à la définition du reggae en tant que forme musicale, ainsi qu'à sa mise en question.

La question de l'authenticité culturelle est particulièrement intéressante dans le cas du reggae car elle s'inscrit dans un site de contestation culturelle plus large, celui de la « culture de la diaspora africaine ». Le reggae est non seulement né en Jamaïque, mais il est aussi explicitement revendiqué comme une musique de résistance fondamentalement inscrite au sein d'une dichotomie culturelle qui prend plusieurs modalités : colonisés ou colonisateurs, opprimés ou oppresseurs, esclaves ou esclavagistes, africains ou européens, noirs ou blancs. Cette dichotomie essentielle se retrouve dans tous les sous-genres développés au sein du reggae, qu'elle prenne une couleur politique, comme dans le cas du *reggae roots*, ou non, comme dans celui du *dancehall*. Concrètement, elle se traduit par un phénomène proche de ce qui peut être observé lors des conversions religieuses : un dehors et un dedans sont tracés a priori, et le converti est considéré comme passant du premier au second, avec toutes les conséquences que cette adhésion implique, notamment le fait qu'il ou elle, considéré comme étant avant tout (presque « naturellement » ou « par essence ») étranger, aura continuellement à prouver son appartenance. Norman Stolzoff rend compte de cette dynamique dans son livre sur le *dancehall*, évoquant sa propre expérience et parlant d'un sentiment « d'illégitimité »[25]. En d'autres termes, peut-on vraiment « comprendre » et « sentir » le reggae si l'on n'est pas jamaïcain ? Cette question va bien au-delà du langage utilisé dans le reggae, qui mélange anglais, anglais jamaïcain, *patwa* et *dread talk*[26], et qui est donc difficilement compréhensible pour l'auditeur non familier avec ce langage : la musique elle-même est considérée a priori comme restant, de manière ultime, incompréhensible pour l'auditeur non jamaïcain.

---

25 « *I worried that I was illegitimate, and I tried to get real by studying reggae and its cultural roots. But I still felt like an outsider because I didn't know any Rastas or West Indians and I wasn't black. [...] Could whites really be Rastas ? If so, what did it mean to be a white Rastaman ? At concerts I observed white Rastas [...] Their imitation of Rasta styles and practices both encouraged and embarrassed me. I questioned their right – and my own – to identify as Rastas, even though the universalist message of countless reggae songs seemed to welcome people of all races* » (Stolzoff 2000 : xvii-xviii).

26 Le *patwa* est le patois jamaïcain (voir Cassidy 1968, Lalla & D'Costa 1990, Sebba 1993 et 1996). Le *dread talk* est le langage développé au sein du mouvement Rastafari (voir Pollard 1982, Pochard 1988, Pulis 1993, Homiak 1995).

On rejoint là l'un des questionnements devenus essentiels en sociologie de la musique : la musique est un langage, et sa pleine compréhension suppose donc une familiarité (Martin 1995)[27]. En d'autres termes, non seulement les paroles mais la musique elle-même et l'expérience musicale qui l'accompagne sont pleinement compréhensibles seulement par les individus qui appartiennent au groupe. Et c'est la façon dont la frontière est placée entre l'intérieur et l'extérieur qui va varier : dans le cas du reggae, c'est une expérience organique, à la fois individuelle et collective, qui détermine la possibilité pour l'auditeur de comprendre la musique, et surtout de la sentir. Cette expérience organique se situe à l'intersection de plusieurs courants, de la culture jamaïcaine à l'expérience de l'esclavage à l'origine africaine. En d'autres termes, il ne s'agit pas simplement d'aimer le reggae pour le comprendre. La question essentielle ici concerne l'expérience même de l'auditeur, qui détermine de manière radicale le plein accès au reggae, quels que soient les efforts mis en œuvre par l'individu : les riches ne peuvent comprendre la pauvreté, les Européens l'expérience de l'esclavage, les blancs le racisme, etc.[28]. Et ce qui est vrai pour les auditeurs l'est aussi pour les artistes. Comme dans le jazz, le blues ou le rap, la question de l'authenticité de la musique se pose lorsque l'artiste n'est pas d'origine africaine. Cette position essentialiste – la couleur de la peau détermine la possibilité d'une expérience organique, authentique et « vraie » – est nuancée par l'engagement personnel des individus (qui peut, en quelque sorte, leur permettre de « dépasser » leur couleur et légitimer leur participation au groupe) et par le discours souvent universaliste du reggae ; dans la réalité, elle est, à l'image d'un idéal-type wéberien, rarement rencontrée telle quelle, et pourtant c'est elle qui se trouve au cœur des conceptions relatives à l'authenticité du reggae.

L'inscription historique du reggae, de par son lieu de naissance, dans une problématique post-coloniale et post-esclavagiste, est renforcée par un mouvement volontariste des artistes et des auditeurs, qui inscrit le reggae au cœur même de la résistance au pouvoir colonial et impérialiste : la question de l'identité se pose nécessairement de manière intense, et dans des termes organisés par la situation post-coloniale. Dès son émergence, le reggae a été défini et revendiqué comme la musique des « *sufferers* », que cette catégorie reste strictement limitée aux descendants d'esclaves ou qu'elle s'élargisse à toute expérience de domination et de résistance, devenant dans ce cas un « état d'esprit » accessible à tous, du moment qu'ils partagent une position et un engagement communs. De manière paradoxale, le fait qu'une « expérience organique » définisse la possibilité de traverser les frontières entre le groupe et le reste du monde aura aussi permis des identifications multiples de la part d'individus originellement étrangers au groupe : c'est cette articulation

---

27 D'autres sociologues de la musique s'inscrivent dans cette perspective, parmi lesquels Andy Bennett, Tia DeNora, Anthony Seeger ou John Shepherd.

28 Dans la même veine que « les hommes ne peuvent comprendre l'expérience féminine », par exemple.

autour de la souffrance, du statut d'opprimé, qui rend universelle la possibilité d'une identification. Quoi de plus universel en effet que la faim, la pauvreté, la domination ? Le succès du reggae, au-delà des frontières sociales, raciales, culturelles, nationales ou linguistique, aura été en effet déterminé par cette possibilité pour chacun de s'identifier, de partager, d'interpréter et de « faire siens » les combats qui apparaissent dans le reggae et qui constituent un noyau universel, susceptible de faire sens pour tout être humain. A partir de ce noyau universel, le reggae est dès lors réinterprété, et enrichi des expériences de chacun.

L'implantation du reggae hors de la diaspora, et l'émergence de multiples styles locaux, suscite de nouvelles interrogations sur son identité et son authenticité. On le sait bien, le déplacement est toujours un lieu de contestation identitaire, de par les mises en contact qu'il provoque. En Grande-Bretagne, au Japon, en France, à l'Ile Maurice, en Nouvelle-Zélande, en Côte-d'Ivoire, au Brésil ou en Allemagne, le reggae joué ajoute, à un noyau universel inscrit dans la rhétorique de l'oppression originellement développée dans le reggae jamaïcain, ses problématiques locales, mais aussi son langage, ses instruments, ses traditions musicales, qui sont tous différents de l'original jamaïcain[29]. Le genre reggae se diversifie, sans pour autant perdre son identité, au sein d'une dialectique entre l'inclusion et l'exclusion. L'expérience organique qui est placée à la base de l'identité du reggae est, dans un mouvement simultané, à la fois ouverture et fermeture : elle peut exclure ceux qui ne partagent pas l'expérience de l'esclavage et du colonialisme, mais elle peut tout aussi bien ouvrir la porte à tous ceux qui peuvent – et veulent – s'identifier à cette expérience, à travers leur propre expérience de l'oppression.

Musique mondiale ou musiques du monde ?

En 1983, Winders notait que le reggae « ne recevra peut-être jamais en dehors de la Jamaïque le succès commercial qu'il mérite » (Winders 1983 : 72). Il avait tort de ne pas être plus optimiste : aujourd'hui, le *reggae roots* a un public fidèle a travers le monde, et pénètre même la culture globale[30] ; le *reggae dancehall* lui-même, à travers le large succès d'artistes comme Shaggy ou Beenie Man, fait maintenant partie des programmes télévisés de MTV ou de BET. En d'autres termes, tout le monde, ou presque, connaît le reggae (même si cette connaissance est souvent limitée à Bob Marley) et est capable de reconnaître sa caractéristique guitare rythmique à contretemps.

---

29 Entre autres, Osmundo de Araujo Pinho (2001 : 195-196) souligne ce point dans le cas de Salvador de Bahia au Brésil : il parle de l'adoption de symboles Jamaïcains (sur un mode identificatoire) qui s'articule avec le système symbolique local.

30 Des artistes comme Steel Pulse, Ziggy Marley, Peter Tosh, et bien sûr Bob Marley, font maintenant partie de la « culture de masse » des jeunes (et moins jeunes) occidentaux.

L'une des illustrations de ce succès se trouve dans la distribution des albums de reggae : si les *reggae shops* spécialisés exclusivement dans le reggae existent toujours, et continuent à jouer un rôle essentiel pour le public strictement reggae[29], il est maintenant aussi possible d'acheter les albums (format CD) dans les réseaux de grande distribution tels que la Fnac, Virgin, Barnes & Noble ou Tower Records, qui proposent une sélection conséquente, bien que moins exhaustive que celle des magasins spécialisés. Un aspect intéressant de cette inclusion du reggae dans les magasins généralistes est sa classification, qui se trouve être variable. Les catégories musicales telles qu'elles sont définies au sein des classifications utilisées dans un pays donné sont toujours tributaires du contexte local, et ont donc, à un degré variable, un caractère ethnocentrique qui dérive directement des goûts musicaux locaux[32] : par exemple, le *raï* possède sa propre catégorie en France, le *merengue* au Venezuela, ou la *country* aux Etats-Unis, et cela est dû aux spécificités de chacun de ces trois marchés. Lorsqu'un genre « local » devient important à un niveau international, il arrive parfois à obtenir sa propre catégorie en-dehors de son espace de prédilection – c'est le cas des « grandes catégories universelles » telles que la musique classique, le jazz ou le rock. Ce qui est intéressant dans le cas du reggae, c'est qu'il se trouve quelque part entre la reconnaissance universelle et la présence exotique : en Grande-Bretagne ou au Japon, il possède sa propre section ; aux Etats-Unis cependant, il est classé au sein des « musiques du monde », sous-catégorie « reggae »[33]. Cela implique, par exemple, que les albums du chanteur de reggae sud-africain Lucky Dube peuvent être classés à la fois sous « reggae » et sous « Afrique du Sud », le tout dans la section « musiques du monde ». Cette classification variable pose une triple question : celle de la stabilisation du reggae en tant que genre propre, celle du reggae « local », et celle, plus générale, des difficultés liées à la catégorie « musiques du monde ». En d'autres termes, la classification variable du reggae questionne sa conception en tant que « musique du monde » (auquel cas il est considéré comme un « sous-genre » exotique et non-universel, qui existe d'une certaine manière en-dehors du centre occidental) ou en tant que

---

31 Les *reggae shops* distribuent les nombreux disques singles et les albums en format CD et vinyl. Ils vendent aussi des cassettes d'enregistrements live (en particulier de *sound systems*), et parfois des livres, des t-shirts... Ils jouent un rôle fondamental de diffuseur de la musique, en particulier des nouveautés, mais ils constituent aussi un pôle de dissémination et de communication quant à la « vie quotidienne » du reggae, à travers la transmission de l'information et du savoir relatifs au reggae. On trouve aujourd'hui des *reggae shops* dans tous les centres urbains occidentaux (par exemple Dub Vendor à Londres, Jammyland à New York ou Patate Records à Paris).

32 Et l'on devrait ajouter : qui dépendent aussi du moment. Un style musical peut en effet devenir important à un moment donné et obtenir sa propre catégorie, qui reflète sa popularité. Cela est par exemple le cas de la « musique cubaine », passée dans les magasins occidentaux de quelques disques à une section entière. On peut imaginer qu'elle puisse à nouveau reculer en fonction de sa popularité.

33 Voir la table 2, qui rend compte de trois différentes classifications ; si en France le reggae est classé sous « musiques du monde » (par exemple sur le site internet de la Fnac : www.fnac.fr), dans l'espace des magasins il a sa propre section, distincte des « musiques du monde ».

« musique mondiale » (auquel cas il est reconnu comme un genre « universel » à part entière, qui ne dépend plus d'une location géographique).

L'appellation de « musiques du monde » est récente, et connaît un succès florissant – de Cesaria Evora à Compay Segundo en passant par la musique celtique ou malienne, les « musiques du monde » constituent un marché en pleine expansion, qui trouve un public avide dans les pays occidentaux. Il faut noter en effet que cette catégorie a été « inventée » à partir du « centre » (occidental), ce qui implique qu'elle se trouve définie à partir des désirs de l'Occident aussi bien que de ses exigences commerciales. L'authenticité d'une « musique du monde », en particulier, est définie selon des critères qui répondent aux demandes et conceptions du public occidental bien plus qu'à celles des « indigènes », pour reprendre une expression coloniale. La tension entre la « musique cubaine » telle qu'elle est désirée (et donc construite) en Europe et la « musique cubaine » telle qu'elle est définie à Cuba, par exemple, est une belle illustration du décalage qui peut exister entre « l'Ouest » et « le reste » au sein du marché des musiques du monde (à ce propos, voir Neustadt 2002). L'on rejoint ici à nouveau la question de l'authenticité, qui, pour un même style, sera définie de manière différente selon le point d'ancrage d'ou l'on parle de ce style : si, pour le marché européen, le *son* représente l'authentique musique cubaine, celle de l'Oriente, des *campesinos* ou d'une Havane sensuelle aux rues empruntées par de « vieilles américaines », il se trouve que, pour l'audience cubaine, l'authenticité se joue aussi au niveau du commentaire social ou de l'innovation musicale, et que le *son* est considéré comme trop traditionnel pour satisfaire cette exigence.

La question se trouve donc posée ici au niveau des représentations attribuées à la musique : l'authentique est défini sur la base d'un imaginaire symbolique, qui dépend non seulement du contexte, mais aussi des attentes de chacun. Dans le cas des musiques du monde, on pourrait bien sûr inscrire cette analyse au sein de la problématique plus générale de la situation post-coloniale et de l'Occident comme point de référence pris a priori afin de définir le monde : en effet la catégorie multiforme de « musiques du monde » est aussi un bel exemple d'un en-dedans occidental différencié face à un en-dehors indifférencié[34].

Au-delà du classement problématique du reggae et de son oscillation entre une « musique mondiale » et une « musique du monde », le cas des « genres hybrides » auxquels il a contribué montre aussi le caractère subjectif et dynamique de la constitution d'un « genre musical ». Le *samba-reggae* est un genre au Brésil, le *drum'n'bass* en Grande-Bretagne, la *champetta* en Colombie ; le *ragga-hip hop*, au contraire, est resté un style particulier au sein du *hip-hop* et n'a pas su évoluer. Dans tous les cas, un genre dans un endroit donné n'est qu'un style dans un autre, jusqu'au moment où il obtient suffisamment de popularité pour gagner une portée universelle ; en d'autres

---

34 Il est aussi intéressant de noter que la catégorie « musiques du monde » inclut les genres occidentaux considérés comme « folkloriques » tels que les musiques tsiganes, celtes, irlandaises, etc. On ne peut s'empêcher de penser à la distinction longtemps faite entre le traditionnel et le moderne ou entre le primitif et le civilisé.

Barnes & Noble Music, USA	Virgin Megastores, Grande-Bretagne	Fnac Musique, France
Alternative Blues and Folk Broadway and Vocal Children Classical Music Country Dance and DJ Jazz Latin Miscellaneous New Age Opera Pop R&B and Hip-Hop Religious Rock Soundtracks World (*Africa, Australia/Pacific Islands, Asia; Brazil, Caribbean and Cuba, Celtic, Europe, Latin, Middle East, Mediterranean/ North Africa,* **Reggae**, *South and Central America, World Folk*)	Rock & Pop Metal Dance Soul / R&B Rap / Hip Hop **Reggae** Jazz Folk & Blues World Music Country Easy Listening Soundtracks Classical	Variété française Pop / Rock Classique Lyrique Jazz / Blues Soul Funk Rap Musiques du monde (**Reggae**, **Reggae ragga dub français**, *Fnac Latina, Afrique, Amérique latine, Amérique du Nord, Antilles, Caraïbes, La Réunion, Ile Maurice, Asie, Océanie, Europe, Orient*) Electro Hard / Metal Musique de films Enfants Compils / Dance / divers

Table 2: Classifications musicales dans les magasins généralistes: sections (sous-sections entre parenthèses).

termes, un «genre» musical n'est que ce que l'on reconnaît être un «genre musical», par un subtil jeu d'attribution de sens; ce qui explique que les frontières entre différents genres, tout aussi bien que leur statut en tant que tels, sont variables, et cela aussi bien diachroniquement que synchroniquement. Les tensions qui apparaissent dans le cas du reggae quant à sa définition en tant que genre musical se jouent à différents niveaux, aussi bien internes qu'externes: sa propre définition comme sa reconnaissance en tant que genre musical à part entière, et les conflits qui le traversent quant à son évolution, qu'il s'agisse de la distinction faite entre *reggae roots* et *reggae dancehall* ou de celle, par exemple, entre le reggae français, le reggae jamaïcain et le reggae japonais, sont des illustrations du dynamisme symbolique à l'œuvre dans la construction et la définition de tout genre musical.

En d'autres termes, la technique musicale seule ne suffit pas pour définir un genre: elle est toujours accompagnée d'un processus d'attribution de sens. Et ce processus prend place au sein d'un dialogue fondamentalement social: en effet, qu'elles concernent le consensus ou le dissensus, il s'agit toujours de négociations qui n'existent que dans l'entre-deux – la définition du reggae prend ainsi place autant dans sa relation avec les autres genres que dans les tensions qui existent en son sein entre les lieux, les temps, et les différents styles qui le composent.

Références bibliographiques

BACK Les
1987 «Coughing Up Fire: Soundsystems, Music and Cultural Politics in S.E. London». *Journal of Caribbean Studies:* 6 (2), 203-218.

1996 *New Ethnicities and Urban Culture.* London: UCL Press.

BARROW Steve and Pete DALTON
1997 *Reggae: The Rough Guide.* London: Rough Guides.

BILBY Kenneth
1995 «Chapter 7: Jamaica», in P. Manuel, *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia: Temple University Press.

CASSIDY Frederic
1968 *Jamaica talk.* London: Mac Millan.

CHUDE-SOKEI Louis
1994 «Post-nationalist Geographies: Rasta, Ragga, and Reinventing Africa». *African Arts* 27 (4): 80-84.

CLARKE Sebastian
1980 *Jah Music: The Evolution of Jamaican Popular Music.* London: Heinemann. Ed. Francaise 1981: *Les racines du reggae.* Paris: Editions Caribéennes.

CONSTANT Denis
1982 *Aux sources du reggae.* Paris: Parenthèses.

COOPER Carolyn
1994 «Lyrical Gun Metaphor and Role Play in Jamaican Dancehall Culture». *The Massachusetts Review* 35: 429-47.

1995 *Noises in the Blood.* Durham: Duke University Press.

DAVIS Stephen
1992 [1977] *Reggae Bloodlines.* New York: Da Capo Press.

DAYNES Sarah
2001 *Le mouvement Rastafari: mémoire, musique et religion.* Thèse de Doctorat en Sociologie, Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

2004 «The Musical Construction of the African Diaspora: The Case of Reggae and Rastafari». In A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley (eds.): *Freedom of Space: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot: Ashgate.

DE ARAUJO PINHO Osmundo
2001 «Fogo na Babilônia: Reggae, Black Counterculture, and Globalization in Brazil». In C. Perrone & C. Dunn (eds.), *Brazilian Popular Music and Globalization*, Gainesville: University Press of Florida: 192-206.

DOS SANTOS GODI Antonio
2001 «Reggae and Samba-Reggae in Bahia: A Case of Long-Distance Belonging». In C. Perrone & C. Dunn (eds.), *Brazilian Popular Music and Globalization*, Gainesville: University Press of Florida: 207-219.

HABEKOST Christian
1986 *Dub Poetry.* Neustadt: Michael Schwinn Publishers.

1993 «Dub Poetry – Culture of Resistance». In Bremer & Fleischmann, ed., *Alternative Cultures in the Caribbean*, Frankfurt: Vervuert: 205-216.

1994 «Rasta 'Pon Top but Raggamuffin Rule. The Change of a Style». In Kremser (ed.), *Ay Bobo. African-Caribbean Religions.* Vienna: 2nd International Conference of the Society for Caribbean Research: 101-118.

HALL Stuart
1980 «Encoding/decoding». In S. Hall et al., *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies (1972-1979)*, Hutchinson/CCCS: 128-38.

HEDBIGE Dick
1974 *Reggae, Rastas and Rudies: Style and the Subversion of Form.* University of Birmingham: Centre of Contemporary Cultural Studies.

1979 *Subculture, the Meaning of Style.* London: Metuhen.

1987 *Cut'n'mix. Culture, Identity and Caribbean Music.* London: Routledge.

HOMIAK John
1995 «Dub History: Soundings on Rastafari Livity and Language». In B. Chevannes (ed.), *Rastafari and other African-Caribbean world-views*, The Hague: ISS: 127-181.

JONES S.
1988 *Black Culture, White Youths. The Reggae Tradition from JA to UK.* London: MacMillan.

KING Stephen
1999 «The Co-optation of a 'Revolution': Rastafari, Reggae, and the Rhetoric of Social Control». *The Howard Journal of Communications* 10: 77-95.

2002 *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control.* Jackson: University Press of Mississippi.

KING Stephen, and R. JENSEN
1994 «Bob Marley's Redemption Song: The Rhetoric of Reggae and Rastafari». *Journal of Popular Culture*: 29 (3): 17-36.

LALLA B. and J. D'COSTA
1990 *Language in Exile: Three Hundred Years of Jamaican Creole.* Atlanta: The University of Alabama Press.

MANNHEIM Karl
1968 *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge.* New York: Harvest Books.

MARTIN Denis Constant
1982 voir CONSTANT Denis.

MARTIN Pete
1995 *Sounds and Society.* Manchester: University of Manchester Press.

NEUSTADT Robert
2002 «Buena Vista Social Club versus La Charanga Habanera: The Politics of Cuban Rhythm». *Journal of Popular Music Studies* 14: 139-162.

O'BRIEN CHANG Kevin, and Wang CHEN
1998 *Reggae Routes: The Story of Jamaican Music.* Philadelphia: Temple University Press.

POCHARD Jean-Charles
1988 «La leçon de linguistique des rastafariens de la Jamaique: personnels, s'abstenir». *Bulletin des Etudes Africaines* 8 (15): 121-146.

POLLARD Velma
1982 «The Social History of Dread Talk». *Caribbean Quarterly* 28 (4): 17-40.

POTASH Chris (ed)
1997 *Reggae, Rasta, Revolution.* New York: Schirmer Books/Mac Millan.

PULIS John
1993 «Up-full Sounds: Language, Identity, and the World-view of Rastafari». *Ethnic Groups* 10: 285-300.

RECKORD Verena
1976 «Rastafarian Music: An Introductory Story». *Jamaica Journal* 11 (1/2): 3-18.
1982 «Reggae, Rastafarianism and Cultural Identity». *Jamaica Journal* 46: 70-79.

SEBBA Mark
1993 *London Jamaican: Language Systems in Interaction.* London: Longman.
1996 «How Do You Spell Patwa?». *Critical Quarterly* 38: 50-63.

SEEGER Anthony
1994 «Whoever we are today, we can sing you a song about it». In G.H. Behague (ed.), *Music and black ethnicity: the Caribbean and South America*, Miami: North South Center Press/University of Miami: 1-16.

STOLZOFF Norman C.
2000 *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica.* Durham: Duke University Press.

WATERS Anita M.
1989 [1985] *Race, Class, and Political Symbols: Rastafari and Reggae in Jamaican Politics.* New Brunswick/London: Transaction Publishers.

WEBER Max
2003 *Economie et société.* Paris: Gallimard.

WINDERS James A.
1983 «Reggae, Rastafarians and Revolution: Rock Music in the Third World». *Journal of Popular Culture* 17 (1): 61-73.

RÉSUMÉ En maintenant presque quarante ans d'existence, le genre musical «reggae» a grandement évolué: il a connu une diversification en son sein même, une diffusion internationale accompagnée d'un succès commercial important, et enfin une implantation locale hors de son foyer d'origine. Cet article s'intéresse à la définition du genre reggae et propose une analyse de trois tensions principales qui sont essentielles en son sein et qui concernent la définition du reggae, la distinction entre le *reggae roots* et le *reggae dancehall*, et l'implantation du reggae en-dehors de son lieu d'origine. Ces tensions témoignent de la construction subjective qui est à l'oeuvre dans la définition de tout style musical, dont les frontières symboliques sont établies de manière variable et dépendante du contexte social et culturel.

L'idée de forme dans le jazz

Laurent Cugny

Dans ses applications au domaine musical, la notion de forme est le plus souvent envisagée sous son aspect architectonique. Dans son ouvrage consacré aux formes de la musique, André Hodeir cite Boris de Schoelzer : « ...la structure est l'agencement de diverses parties en vue de constituer un tout, tandis que la forme est précisément ce tout en tant que tel, considéré dans son unité » (Hodeir 1951 : 11). Hodeir ajoute : « L'idée de forme est infiniment plus large que l'idée de structure. [...] [Elle] est liée à la nécessité profonde de l'œuvre, à son essence, plus qu'à sa structure. [...] La forme, c'est la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre à l'unité » (*ibid.* : 11, 12, 18).

Bien qu'André Hodeir en fasse un concept de portée beaucoup plus générale que celui de structure, il ne l'en laisse pas moins dans son cadre architectonique. Or, il est possible d'élargir son appréhension bien au-delà de ces limites. Pour la question qui nous occupe, on peut se demander s'il existe des formes caractéristiques ou spécifiques du jazz, au-delà des types structurels le plus souvent utilisés dans cette musique. Une question est de savoir si le fait de diriger d'emblée la question de la forme vers l'architectonique n'est pas précisément le fait d'une pensée de la musique savante écrite. Le jazz relevant d'un cadre conceptuel différent, celui des musiques de tradition orale, il n'est peut-être pas inutile d'essayer de reposer ces questions avec une approche différente.

Il nous semble à première vue que la forme peut être appréhendée dans une continuité allant du particulier au général, au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de la stricte définition architectonique. Mais dans un premier temps, et pour simplifier l'exposé, nous le séparerons en deux parties distinctes, la première abordant la forme dans sa dimension architectonique, la seconde se proposant d'élargir le champ de cette appréhension.

Forme : architectonique

L'appréhension de la forme dans le jazz prête à de nombreuses confusions pour deux raisons essentielles : la définition souvent imprécise des termes et la confusion courante entre les cadres conceptuels de la musique savante et du jazz. C'est pourquoi il nous paraît nécessaire de revenir à la définition d'un cadre conceptuel approprié, telle que nous l'avons proposée dans un travail universitaire récent (Cugny 2001).

Dans la musique savante écrite, du moins dans ce qu'on désigne parfois sous le vocable de « pratique commune » des XVIII[e] et XIX[e] siècles, le compositeur crée une œuvre qu'il consigne sur un support écrit (la partition). Les interprètes sont ensuite chargés d'en effectuer les réalisations sonores pour l'auditeur. Mais avant la première de ces réalisations (la création), l'œuvre existe déjà et son véritable auteur est sans conteste le compositeur.

Le dispositif du jazz est différent, comme d'ailleurs celui plus général des musiques de tradition orale. L'œuvre s'accomplit au cours d'une performance. Elle ne peut se concevoir avant que du son ait été produit. Des éléments préparatoires (composition, textes écrits, codes de jeu, consigne) sont identifiables, mais ils ne peuvent pas plus constituer l'œuvre elle-même qu'un scénario, si complet soit-il, n'est un film ni une œuvre de cinéma. Les créateurs de l'œuvre sont donc les musiciens qui jouent : les « performeurs ». Le créateur de cette œuvre est le musicien responsable des contenus de la performance. Il arrive fréquemment qu'il soit également le compositeur, mais quand ce n'est pas le cas, le compositeur ne peut être tenu pour l'auteur de l'œuvre. De la même façon, une composition n'accède au statut d'œuvre de jazz qu'à travers les versions qui en sont données par des musiciens de jazz. Ce sont ces versions qui vont constituer les œuvres mêmes. *Summertime* n'est une œuvre de jazz que dans les versions de Louis Armstrong, John Coltrane, Stan Getz... George Gershwin est bien le compositeur de *Summertime*, mais les œuvres que constituent les versions respectives ont pour auteur Armstrong, Coltrane, Getz... De la même façon, deux versions d'une même composition par le même musicien sont deux œuvres différentes. Il devient donc inadéquat de parler d'interprétation et d'interprètes pour le jazz, car il s'agit là d'une opération et d'acteurs qui n'ont pas leur place dans le dispositif propre au jazz.

On remarquera que la matière sonore de l'œuvre de jazz implique que l'œuvre soit enregistrée pour qu'on puisse la reconsidérer et donc l'analyser. En effet, si une performance n'est pas enregistrée, elle constitue bien une œuvre, mais une fois la dernière note jouée, elle n'existe plus que dans la mémoire des performeurs et des auditeurs présents. Il est par ailleurs hors de question d'analyser une œuvre de jazz uniquement avec des partitions, qu'elles soient prescriptives ou descriptives. Seul le support sonore permet d'analyser une œuvre de jazz.

Cette conception conduit à distinguer deux moments de l'œuvre, ou plus exactement deux moments de son analyse. Il convient de considérer d'abord les

éléments préparatoires à l'œuvre, tout ce qui se conçoit, se joue, se dit avant le début de la performance. Dans un deuxième temps, on analyse ce qui se joue effectivement pendant la performance. On a proposé de les appeler moment de l'avant et moment de l'après, le point de séparation des deux moments étant donc l'instant-zéro où l'enregistreur est mis en marche, celui où l'on ne parle plus mais où l'on joue.

Appréhension de la forme

Pour essayer d'éclaircir cette question, il faut d'abord se souvenir que – contrairement à l'analyse de la musique écrite – le contact avec l'œuvre de jazz s'opère par la performance enregistrée. Ainsi, tout ce qui relève du niveau de l'avant doit être déduit de ce qui est observé au niveau de l'après. On doit retrouver le premier à travers le second. Même si on travaille sur une transcription, il ne s'agit que d'une partition descriptive, c'est-à-dire d'une figuration, nécessairement incomplète, du niveau de l'après. Si l'on dispose de partitions prescriptives qui ont servi pour l'enregistrement de la performance (cas assez rare dans la pratique), elles ne peuvent servir que comme documents informatifs, mais nullement comme base de l'analyse. Le mouvement va donc de la perception en remontant vers la production. Pour parler dans les termes de la tripartition de Jean Molino, la démarche est esthésique pour remonter vers le poïétique *via* le niveau neutre. Dans l'analyse de la musique écrite au contraire, on part le plus souvent de la partition écrite par le compositeur, l'écoute de l'œuvre enregistrée servant en quelque sorte de document second, même s'il est évidemment essentiel. Mais la démarche est inverse : le poïétique est premier et l'esthésique s'en déduit en quelque sorte.

Les conséquences de ces mouvements inverses sur le déroulement et la nature même de l'analyse sont évidemment importantes. Imaginons que l'on doive faire une analyse du rythme du *Sacre du printemps* sans disposer de la partition de Stravinsky, chaque analyste devant faire une transcription de l'œuvre telle qu'il l'entend. Il y aurait toutes les chances de recueillir autant de transcriptions différentes qu'il y aurait de transcripteurs (en tout cas sur le plan de la métrique), révélant ainsi autant de perceptions, et par là d'analyses, de la métrique et du rythme.

Dans le cas du jazz, cela signifie qu'on en est souvent réduit à des hypothèses sur l'état d'une forme au niveau de l'avant. Considérons par exemple *Free Jazz* d'Ornette Coleman (1960). Contrairement à ce que l'on pense parfois et à ce que suggère le titre, il est peu de pièces aussi structurées, alors qu'il n'est de texte manifestement écrit que de quelques secondes sur les plus de trente-sept minutes que dure la pièce. Certaines symétries et récurrences sont trop flagrantes pour imaginer qu'elles ont été trouvées spontanément au cours de la performance, mais il est pourtant difficile de déterminer à coup sûr ce qui s'est décidé avant ou pendant la performance.

Fig. 1 : Ornette Coleman à Berne, 1987. Photo : Dany Gignoux.

Forme de la composition

Comment ce cadre conceptuel va-t-il nous permettre d'appréhender la conception de la forme ? Pour traiter de cette question, nous partirons de la situation la plus courante dans le jazz : celle où une composition sert de point de départ à l'œuvre. On sait que ce n'est pas toujours le cas, soit que la performance soit entièrement improvisée, soit que seuls quelques éléments – une forme telle que le blues, un motif, une idée – non suffisamment structurés pour qu'on parle d'une composition soient à l'origine de la performance. Statistiquement, on sait que la composition comme point de départ représente la situation normale de ce qu'on peut également appeler une « pratique commune » du jazz tel qu'on l'a joué, approximativement entre 1930 et 1960.

Il convient donc à notre sens de distinguer dans cette situation la forme de la composition et celle de la performance. Si l'on s'occupe d'abord de la première, comment distinguer la forme de la composition d'un côté, et sa structure de l'autre ? Empiriquement, c'est par la seconde qu'on accède à la première. On décrit des structures dans des occurrences multiples et l'on remarque que certaines d'entre elles ont des traits communs. Statistiquement, quand un grand nombre d'occurrences de structures présentent les mêmes traits, on est en droit de parler d'une forme. Quand on constate qu'un grand nombre de structures présentent une mélodie répétée une fois, suivie d'une seconde avant reprise de la première, on est amené à parler d'une forme AABA, quelles que soient les tailles et les formes des éléments respectifs, qu'on leur ajoute des éléments périphériques ou non.

Il nous semble qu'il est possible, dans un premier temps, d'identifier quatre types de formes de composition dans le jazz de la « pratique commune » : les formes complexes, la forme-*song*, le blues et les formes hybrides.

- Les formes complexes sont celles que l'on rencontre aux débuts du jazz dans le ragtime, le *stride*, certaines compositions de style New Orleans. Elles révèlent généralement par là une filiation occidentale, *via* les musiques de danse (valses, quadrilles, scottishes, etc...) qui sont souvent à leur origine.
- La forme-*song* est celle des chansons de Broadway, qu'on a souvent appelées (plus ou moins improprement) les standards. Elles se regroupent principalement en deux autres formes de niveau immédiatement inférieur, l'AABA et l'ABAC.
- Le blues est une forme essentielle du jazz. Sa structure (pratiquement obligée) de douze mesures, pour être la plus courte, n'est pas la moins importante. Elle a la particularité de comprendre, en plus du cadrage, un enchaînement harmonique particulier.
- Certaines formes hybrides mêlent des éléments épars d'autres formes, souvent assemblés dans des suites (chez Duke Ellington par exemple).

Ce premier inventaire est évidemment partiel et ne prétend pas résumer la situation à lui seul. De très nombreuses structures n'entrent pas dans les cadres définis

par ces formes. Mais on peut affirmer sans risque d'erreur que la grande majorité des œuvres du jazz des années 1930 à 1960 relèvent d'une de ces catégories. Les structures commencent à se diversifier au cours des années 1950, et cette diversité s'accroît encore à partir des années 1960. Mais, outre que les formes précitées ne disparaissent pas pour autant, cette diversité nouvelle des structures ne fait pas apparaître de formes nouvelles. C'est peut-être même l'une des caractéristiques du jazz moderne, entendu ainsi, que cette atomisation des structures.

On a donc défini, à un premier niveau, une différence entre forme de la composition et structure de la composition. L'AABA par exemple constitue bien une forme (elle-même incluse dans la forme-*song*), qu'on peut identifier dans sa structure la plus courante de trente-deux mesures 8-8-8-8, mais aussi dans des structures proches (16-16-16-16 dans *Alice in Wonderland* ou *Cherokee*, 8-10-8-10 dans *Stormy Weather*) ou plus éloignées (8-8-8-12 AA'BA" dans *All the Things You Are*, où le deuxième A est transposé harmoniquement et le dernier est allongé).

Forme de la performance

Que deviennent alors ces formes de composition au cours de la performance ? Là encore, il convient de repasser par les structures pour définir ce que nous appellerons une structure de la performance, qui tient compte du déroulement entier de celle-ci. La composition pourra être jouée plusieurs fois ou au contraire partiellement ou de façon morcelée. Les parties improvisées – en particulier les solos – vont s'ajouter, ainsi, éventuellement, que des parties plus ou moins écrites comme introduction, coda, interlude, parties arrangées. Ainsi, le *'Round Midnight* (1956) enregistré par Miles Davis le 10 septembre 1956 s'appuie-t-il sur une composition de forme AABA et de structure 8-8-8-8. La structure de la performance se décompose en une introduction de huit mesures, une exposition du thème entier par Miles Davis, un interlude de trois mesures, un solo de trente-deux mesures par John Coltrane sur les accords du thème et une coda de huit mesures.

Des formes se dégagent-elles d'occurrences récurrentes de structures de performance, de la même façon qu'on a vu au moins quatre types de formes émerger de l'ensemble des structures des compositions ? Une seule semble pouvoir être dégagée de façon certaine : la forme « thème – solos – thème ». Elle peut revêtir des aspects assez différents, mais c'est indiscutablement la forme par excellence de la pratique commune du jazz, et il est même loisible d'y voir une des caractéristiques de cette musique[1]. On notera au passage que cette forme est

1 Une question se pose avec la suite (bien que cette forme soit beaucoup moins courante). Faut-il la considérer comme une forme de la composition ou comme forme de performance, c'est-à-dire relevant du niveau de l'après? Où l'on retrouve le problème plus général déjà évoqué de l'attribution des formes observées à l'un ou l'autre niveau.

souvent assimilée à la forme « thème et variations », alors qu'elle est d'une essence très différente, ce qui rend ce rapprochement à notre sens abusif.

Ces exemples nous rappellent ce qui a été évoqué plus haut : en jazz, c'est la perception qui est première dans l'analyse. C'est à travers ce qui a été joué, tel qu'on l'entend dans un enregistrement, que l'on doit imaginer, reconstituer, ce qui a présidé à la performance, ce qui s'est décidé avant que l'on joue. La forme, bien entendu, n'échappe pas à cette règle.

On peut dire que forme et structure de la composition relèvent indiscutablement du niveau de l'avant, bien qu'elles soient perceptibles au niveau de l'après et se repèrent dans celui-ci. La question est plus compliquée pour ce qui concerne la structure de la performance. Elle est indiscutablement la description de ce qui se joue dans la performance : la durée du *'Round Midnight* de Miles Davis est différente de celle de la composition de Thelonious Monk, parce que les structures sont distinctes, et qu'en dernière instance, il s'agit de deux objets musicaux différents.

Mais il se peut que cette structure d'ensemble ait été décidée à l'avance. Dans l'exemple que nous avons pris, il est évident que Miles Davis a décidé du déroulement de la pièce avant de la jouer. Il s'agit bien d'une structure de la performance (niveau de l'après), mais sa conception relève du niveau de l'avant, ce qui nous conduit à aborder le domaine de l'arrangement. On pourrait trouver d'autres exemples hybrides (peut-être les plus courants). De l'enregistrement de *Billie's Bounce* par Charlie Parker (1945), nous disposons de cinq prises. On constate qu'à partir de la deuxième prise, Parker décide de jouer un chorus de plus dans son solo, sans doute parce qu'il se sent de plus en plus en verve. Les structures des différentes performances que constituent les prises successives vont ainsi être distinctes d'une prise à l'autre. Pourtant le cadre général, exposition du thème / solo de saxophone / solo de trompette / réexposition du thème, a de toute évidence été fixé à l'avance. Mais ce cadre supporte des variantes qui, elles, se décident pendant la performance. On est donc là simultanément dans les deux moments, de l'avant et de l'après. Encore, dans cet exemple, la variation est-elle faible et finalement peu significative. Mais imaginons maintenant les versions restées célèbres d'*Impression* de John Coltrane. On sait que certaines ont pu aller jusqu'à quarante-cinq minutes, alors que l'exposition du thème ne dure pas une minute. Il va de soi qu'ici la forme du niveau de l'avant devient insignifiante tant le déséquilibre, quantitativement, est grand entre l'exposition du thème et la somme des solos. C'est indiscutablement ici le niveau de l'après qui est significatif et où se situent les enjeux de l'analyse de la forme.

On pourrait donc avancer que, dans le cas (le plus courant) où l'emploi de la forme « thème – solos – thème » est décidé à l'avance (niveau de l'avant), trois cas peuvent se produire :

- Une consigne stricte empêche qu'aucune variation ne se produise au moment de la performance : c'est le cas par exemple de la majorité des pièces pour *big band*.
- La consigne est amendable : des variations minimes peuvent se produire, mais elles ne modifient pas significativement l'aspect général de la structure tel qu'il

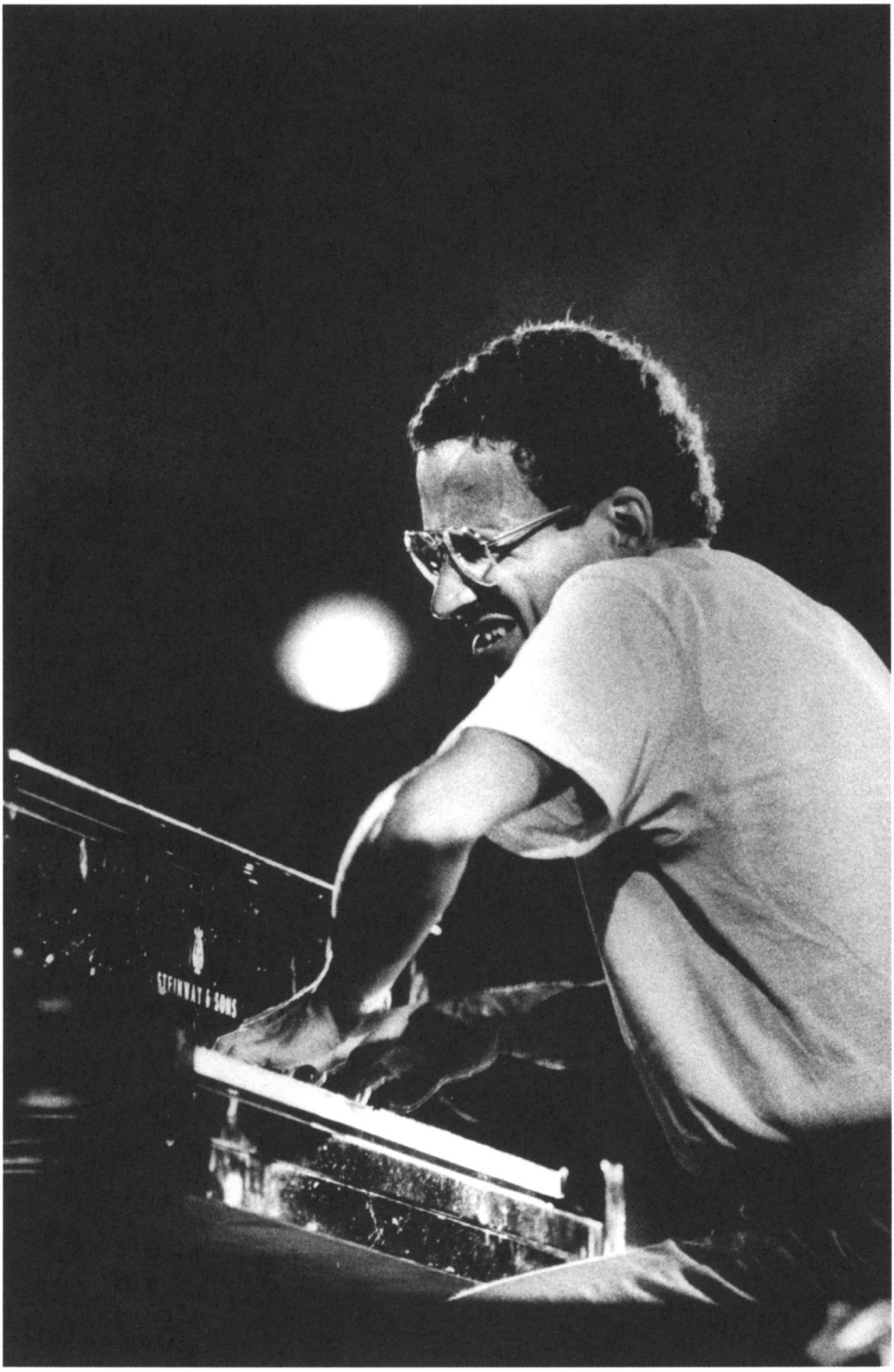


Fig. 2: Keith Jarrett au festival de jazz de Lugano, 1986. Photo: Dany Gignoux.

a été décidé à l'avance : c'est le cas du *Billie's Bounce* de Parker où ce dernier pourra prendre trois ou quatre chorus.
- Une consigne-prétexte fixe un cadre très lâche : la possibilité de variation est très importante, tout se joue réellement au moment de la performance (cas des versions longues d'*Impression* de John Coltrane). C'est un trait que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres postérieures à 1960, qui met en jeu le concept d'« ouverture ».

Il faudrait pourtant pouvoir imaginer une forme totalement ouverte pour concevoir une structure de la performance relevant entièrement du niveau de l'après, c'est-à-dire intégralement improvisée, cas-limite rarement rencontré (chez Keith Jarrett par exemple, dans ses performances publiques en piano solo). Pour évoquer à l'opposé l'exemple de la suite, il paraît raisonnable de la cantonner au niveau de l'avant, sauf si l'ordre des différents mouvements se décide au cours de la performance, ce qui semble contraire à l'idée de suite qui relève *a priori* de la composition.

Enjeux formels

Quel est l'intérêt *in fine*, pourra-t-on objecter, de chercher ainsi à scinder la donnée formelle et à la rattacher à deux moments distincts, de l'avant et de l'après ? C'est, nous semble-t-il, que cette approche permet d'élaborer un cadre conceptuel dans lequel on peut tenter de déterminer la nature des enjeux formels du jazz. À travers la distinction forme au niveau de l'avant et forme au niveau de l'après, pointent les notions d'arrangement et d'improvisation. Il apparaît en effet que la manipulation de la forme au niveau de l'avant est une opération d'arrangement. S'il existe réellement un modelage de la forme au niveau de l'après, il relève nécessairement de l'improvisation.

On peut ici considérer l'attitude de grandes figures du jazz pour essayer d'éclairer la discussion. Si l'on admet que la forme « thème – solos – thème » est dominante dans la pratique commune du jazz, la recherche d'une évolution du langage formel consiste à inventorier les démarches qui ont tenté de sortir des limites de ce cadre. On a dit plus haut que cette forme « thème – solos – thème » transcende la distinction niveau de l'avant / niveau de l'après, ou plutôt qu'elle se trouve des deux côtés à la fois. Elle relève du niveau de l'après, car elle rend compte du déroulement des performances et elle incorpore des formes du niveau de l'avant (forme-*song*, blues…). Mais elle est rattachée à ce niveau de l'avant dans la mesure où elle est le plus souvent décidée à l'avance, avant la première note jouée. La décision de l'utiliser est dans ce sens une décision d'arrangement.

Fig. 3: Duke Ellington au Montreux Jazz Festival, 1970. Photo: Dany Gignoux.

Quand on évoque la question de la forme dans le jazz, la figure de Duke Ellington vient en général en premier. S'il a amplement utilisé la forme « thème – solos – thème », il l'a aussi travaillée en profondeur dès ses débuts. Ses suites sont célèbres, non seulement pour leurs beautés mélodiques et harmoniques, mais également pour les subtilités d'agencement et leurs conséquences formelles. En ce sens, il est un grand manipulateur de forme au niveau de l'avant. Le fait qu'il se soit essentiellement consacré à la grande formation a pour conséquence que les possibilités d'évolution des structures au moment de la performance sont limitées. On connaît le célèbre exemple des vingt-sept chorus de Paul Gonsalves sur *Diminuendo and Crescendo in Blue* au festival de Newport de 1956. De toute évidence, la durée exceptionnelle de ce solo s'est décidée *in vivo*. Cette durée remet-elle fondamentalement en cause la structure formelle ? On peut en douter, et, en tout état de cause, c'est un cas plutôt rare dans l'œuvre d'Ellington. Quand celui-ci se retrouve dans le cadre d'une petite formation – par exemple en trio pour l'album *Money Jungle* (1962) ou, la même année, dans sa rencontre avec John Coltrane – il semble qu'il se replie sur la forme « thème – solos – thème » dans sa conception traditionnelle.

On pourra dire, pour trouver le contre-exemple par excellence, que Thelonious Monk s'est totalement désintéressé de la question formelle, au moins dans sa dimension architectonique. La forme-*song* et le blues d'une part, la forme « thème – solos – thème » de l'autre, suffisent à son expression dont on sait que la créativité emprunte d'autre chemins, mélodiques, harmoniques et sonores. Le nombre des chorus n'est pas fixé à l'avance, mais point de remise en cause de ce côté.

Les grands manipulateurs de forme au niveau de l'avant sont logiquement à rechercher du côté des arrangeurs, particulièrement dans les années 1950 où le mouvement s'accélère. Charles Mingus et George Russell sont à cet égard des figures incontestables pour la remise en cause de la logique « thème – solos – thème » et l'apport de structures nouvelles (*Fables of Faubus*, 1959). On a dit plus haut qu'on ne voit pas dans cette période, ni même plus tard, d'émergence de formes alternatives, mais bien plutôt une atomisation des structures où chacune se suffit à elle-même et ne renvoie pas à une forme déterminée. Une pièce comme *Concerto for Billy the Kid* (1966) de George Russell est de ce point de vue absolument éclairante. Cela ne signifie pas pour autant – loin de là – qu'ils évacuent l'improvisation au profit d'une écriture qui la phagocyterait, phénomène qui a pu se produire avec un autre grand innovateur formel, André Hodeir, chez qui ce processus a culminé dans *Anna Livia Plurabelle* (1966) et *Bitter Endings* (1971).

Le cas de Gil Evans est plus compliqué. Il ne renie pas la forme « thème – solos – thème ». Les albums *Miles Ahead* (1957a) et *Porgy & Bess* (1958) sont tout entiers faits de compositions relevant de la forme-*song*. Mais l'écriture est si sophistiquée, non seulement dans son aspect orchestral, mais sur le plan formel dans l'ajout d'introductions, d'interludes, de parties orchestrales écrites, qu'on peut estimer qu'il subvertit cette forme de l'intérieur. De plus, il lui arrive de la transformer

Fig. 4: Gil Evans au travail dans un train italien, 1987. Photo: Dany Gignoux.

en faisant un détour par d'autres paramètres. Dans *My Ship* (1957b) par exemple, la forme AABA est respectée, mais la structure timbrale contrecarre la structure mélodico-harmonique, aboutissant à une remise en cause *de facto* de l'élément formel[2]. Mais, simultanément, les deux autres albums de la grande période de la collaboration avec Miles Davis, *Sketches of Spain* (1960) et *Quiet Nights* (1962), font entendre maintes tentatives de sortir des schémas formels conventionnels, tendance qui va s'affirmer dans les années 1962-1964. Quand, après quatre années d'interruption quasi totale, Gil Evans reprendra son activité en 1969, il changera totalement son fusil d'épaule, en s'intéressant principalement à la forme au niveau de l'après, tentant – avec des fortunes diverses – d'adapter à la grande (ou moyenne) formation, des préceptes d'improvisation généralement réservés à la petite formation de jazz. Le niveau de l'avant se réduira alors drastiquement, jusqu'à

2 Cet exemple nous permet de signaler au passage que l'on a toujours tendance à évaluer la forme en terme des deux paramètres mélodique et harmonique. La forme AABA consiste ainsi en un premier thème harmonisé joué deux fois, à quoi succède un second thème harmonisé avant reprise du premier. On oublie souvent que de la forme peut surgir également des structures rythmiques et sonores.

toucher à presque rien, pour privilégier le travail de la forme (et du son) au cours de la performance, retrouvant en cela la tradition du *head arrangement*, en vogue dans les années 1920 et le début des années 1930.

La question du renouvellement des formes au niveau de l'après va se poser réellement à partir des bouleversements de la fin des années 1950. Les artisans principaux de cette révolution sont principalement Miles Davis avec *Kind of Blue* (1959), Ornette Coleman avec *Free Jazz* (1960) et John Coltrane avec l'expansion exponentielle de la durée des solos, telle qu'on peut l'entendre dans plusieurs albums *live*, notamment *Live at the Village Vanguard* (1961) et *Newport '63* (1963). Ornette Coleman ouvre la voie à la remise en cause généralisée des paramètres par le free jazz, dans laquelle la forme est évidemment au premier rang. On pourra parler désormais – plutôt que de « formes ouvertes », terme qui signifie autre chose dans d'autres domaines musicaux – de « structures improvisées », bien que, comme c'est le cas pour la pièce *Free Jazz* (1960) elle-même, les éléments formels de niveau de l'avant sont loin d'avoir disparu dans de nombreuses pièces relevant du style free jazz.

Dans le cas de Miles Davis, la percée de *Kind of Blue* sera immédiatement suivie d'un repli relatif, puisque, dans la période 1960-1964, il va revenir au système des standards avec ses formes traditionnelles. Il faudra attendre son second quintette pour aboutir à une innovation notable au plan formel, aussi bien du niveau de l'avant que de l'après, d'autant plus remarquable qu'elle constitue une réelle alternative à la remise en cause plus générale opérée par le free jazz. On peut estimer qu'on est ici en présence des deux grandes options formelles initiées dans les années 1960 et sur lesquelles repose une grande partie du jazz qui s'est joué ensuite et qui se joue encore aujourd'hui. On notera que cette avancée dans la musique de Miles Davis s'est faite sous l'impulsion d'une nouvelle génération qui arrivait alors dans son orchestre avec les figures de Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter et Tony Williams et leur double statut (pour les deux premiers cités au moins) de *sidemen* et de compositeurs. De la même façon – et l'on pointe peut-être ici un trait du caractère musical de Miles Davis – les ouvertures formelles entendues en 1959 et 1960 doivent certainement quelque chose à l'influence de Bill Evans et de John Coltrane sur leur leader d'alors.

La tendance de John Coltrane le poussait de toute évidence vers une expansion de la forme, dont on peut considérer, au choix, qu'elle aboutit à l'émergence d'une forme nouvelle ou au contraire à l'implosion de l'ancienne. La question de la durée est évidemment ici primordiale. On peut bien jouer un standard avec sa forme identifiée, si chacun des solistes joue deux chorus improvisés ou cinquante – avec pour conséquence une durée de la performance qui passe de quatre ou cinq minutes à trente ou quarante – on est évidemment en présence d'un véritable saut qualitatif. Que cherchait réellement John Coltrane dans cette course ? Sans doute une figuration de l'éternité : que la musique ne s'arrête jamais. Mais, plus prosaïquement, il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une décision d'ordre formel, qu'on peut percevoir comme secondaire dans la démarche coltranienne. L'essentiel nous

paraît ailleurs, probablement, nous semble-t-il, dans une intense nécessité expressive (qu'on entend aussi par exemple chez Albert Ayler). En ce sens, John Coltrane, par son caractère musical, est très différent, et même peut-être à l'opposé de Miles Davis. Gil Evans nous a raconté un jour cette histoire: il rencontre Miles Davis qui compte alors dans son orchestre Cannonball Adderley et John Coltrane. Gil Evans demande à Miles Davis comment s'est passé son dernier concert. «Très bien, répond le trompettiste, Cannonball a joué quarante-neuf chorus, Coltrane cinquante-et-un, et moi deux». Miles Davis a toujours eu un tempérament le poussant vers la concision, la «petite forme», pourrait-on dire. Ses solos sont généralement des miniatures parfaites de construction et d'élégance. Il est moins à l'aise dans la durée[3]. Le contraste avec Coltrane est flagrant dans les derniers témoignages de leur collaboration, notamment l'enregistrement du concert de Stockholm en mars 1960. Sur *On Green Dolphin Street* (1960), Davis livre un de ces solos aux contours limpides dont il est un spécialiste. Derrière lui, Coltrane, alors dans une période charnière où une transformation en profondeur de son jeu est en cours, se lance dans une forme de logorrhée sans fin apparente où il ressasse sans cesse les mêmes formules tout en s'acharnant à décomposer son propre phrasé et sa propre sonorité. Le contraste est absolument saisissant. Deux types opposés, aussi flamboyants l'un que l'autre, de rapport profond à la forme sont juxtaposés dans un enchaînement impossible. Cette irréductibilité est résumée dans une anecdote qui court dans le milieu des musiciens (est-elle vraie?). Miles Davis demande à Coltrane: «Mais pourquoi donc joues-tu si longtemps?». Coltrane: «Je ne sais jamais comment m'arrêter». Davis: «Ce n'est pas compliqué, il suffit de retirer le saxophone de ta bouche».

Formes dans le jazz

Après ce rapide survol de l'aspect architectonique de la forme dans le jazz, on peut, comme on l'a indiqué au début de ce texte, se demander s'il n'est pas possible de dépasser ce cadre pour envisager la forme de façon plus large. En d'autres termes, on pourrait poser cette question: le jazz a-t-il fait apparaître des formes inconnues avant lui?

Commençons avec la question de l'improvisation. On avance généralement que l'improvisation est une caractéristique du jazz. Il faudrait pourtant préciser cette affirmation. Non seulement l'improvisation n'est pas une spécificité du jazz (un grand nombre de musiques la mettent en œuvre), mais elle n'est pas non plus entièrement nécessaire (on peut concevoir du jazz sans improvisation), ni forcément dominante (l'écriture tient un rôle primordial tout au long de l'his-

3 En tout cas dans la plus grande partie de sa carrière, les années 1970 démentant peut-être cet aspect de sa personnalité musicale.

toire du jazz). Mais tel n'est pas l'objet de la présente discussion qui incite plutôt à poser la question ainsi : le jazz a-t-il apporté des façons spécifiques de mettre en œuvre l'improvisation ? La formulation se précisant, on serait plus facilement tenté de répondre par l'affirmative. On a dit plus haut qu'à notre sens, la forme « thème – solos – thème » ne devait pas être confondue avec « thème et variations ». Celle-ci s'apparenterait plutôt aux variations que permet l'arrangement (dans le jazz comme dans d'autres genres, la chanson par exemple). Un thème donné revêtira des aspects très différents selon qu'il sera arrangé pour piano seul, pour une petite ou une grande formation, dans un style ancien ou récent, par l'arrangeur X ou Y. Si l'on jouait successivement différents arrangements d'un même thème (ce que l'on ne fait généralement pas), on parviendrait à quelque chose ressemblant à la forme « thème et variations ». Mais il en va tout autrement dans la forme « thème – solo – thème ». Le thème est joué dans l'un de ses arrangements possibles, et l'on passe ensuite à une partie qui – plutôt que de garder la mélodie et d'en transformer l'accompagnement – procède à l'inverse : la mélodie est supprimée, une autre (improvisée) lui est substituée en conservant *grosso modo* l'accompagnement, en tout cas, dans l'usage commun, le rythme, la forme et la trame harmonique. On pourra objecter que dans les tout premiers temps, l'improvisation se limitait à une paraphrase, mais il s'agit d'une période très courte. Les solos peuvent bien conserver parfois un lien avec le thème, ils n'en constituent pas moins des lignes originales parfaitement distinctes.

Ce pourquoi il nous semble que cette forme « thème – solos – thème » est elle-même originale. Et il est possible que ce soit, sinon une forme spécifique (est-elle employée de façon comparable dans d'autres musiques ?), du moins qu'elle constitue un apport significatif du jazz. Il serait alors justifié de parler de forme, non plus seulement dans le sens architectonique – une façon d'organiser la durée – mais dans le sens plus général d'une entité descriptible et observable dans de nombreuses occurrences toutes différentes d'aspect. Peut-on en trouver d'autres ? Vraisemblablement oui. Nous pensons ici aux formats d'orchestre et aux façons de jouer.

On a souvent observé que le jazz avait « inventé » certains instruments. Le saxophone existait avant le jazz, mais avec lui, il est devenu autre chose. On peut en dire autant de la contrebasse et peut-être d'autres instruments encore. La batterie est en revanche un instrument plus purement nouveau. On n'ira pas jusqu'à affirmer que la batterie, le saxophone ou la contrebasse jazz sont des formes en soi, mais on peut se poser la question de savoir si certains formats d'orchestre qu'ils ont engendrés n'en sont pas. Je pense par exemple à la section rythmique piano (ou guitare ou vibraphone) – contrebasse – batterie. Elle s'est progressivement formée au cours des années 1920 pour devenir le cœur de la plupart des formations (grandes ou petites), mais pas de toutes. Il nous semble qu'on est très près ici de la notion de forme. La présence d'une section rythmique conventionnelle n'impose pas une façon unique de jouer, elle se retrouve dans des styles

différents, mais elle fournit un cadre qui informe largement la musique, permettant certaines choses, en empêchant d'autres. En ce sens, on la trouvera, dans un grand nombre d'occurrences, toutes distinctes, mais dotées de ce caractère commun qui n'est pas simplement anecdotique (comme le serait l'ensemble des musiques jouées par des musiciens aux yeux bleus). S'il était ainsi justifié de parler d'une forme, il commencerait à être plus légitime de parler d'une spécificité. Peu d'autres musiques, à ma connaissance, utilisent cet assemblage instrumental, et quand c'est le cas (comme cela peut se produire dans la chanson par exemple), on remarquera précisément que cet élément apporte une couleur jazz, manière de souligner un lien essentiel avec cette musique.

On est tenté d'aller plus loin encore dans cette direction. La section rythmique se retrouve dans de nombreux formats orchestraux. Mais certains de ceux-ci ont vu une histoire spécifique se constituer au sein de la grande histoire du jazz. Si cela est vrai, le trio piano – contrebasse – batterie, le «combo» trompette – saxophone – piano – basse – batterie (avec quelques possibles variantes), le grand orchestre *swing* (le *big band*) à quatre sections (trompettes, trombones, saxophones, rythmique) accéderaient au statut de formes spécifiques du jazz. Là encore, il s'agit d'unités musicales (et de pensée) aux contours infiniment variables, mais identifiables comme telles. Si l'on évoque devant un spécialiste de jazz le concept de *big band*, on peut faire le pari que l'image mentale qui se forme alors dans son esprit a des points communs avec celle engendrée par l'évocation du terme «forme-sonate» pour un spécialiste du XIX^{e} siècle en tradition savante. Il ne s'agit dans aucun des deux cas de style, mais bien de concepts unifiés, définissables (le *big band* n'est pas le combo, comme la forme sonate n'est pas le rondeau), mais à valeur paradigmatique.

Dans cette même optique, il nous semble encore que certaines façons de jouer, caractéristiques – et souvent spécifiques – du jazz, accèdent au statut de forme. Nous avons proposé dans un travail de thèse déjà évoqué la notion de «code de jeu», défini comme un savoir musical plus ou moins complexe supposé connu de tous les musiciens de jazz et pouvant être convoqué soit par une consigne verbale, soit dans le cours de la performance. L'inventaire reste encore à dresser, mais les codes de jeu peuvent aller du relativement simple (le «chabada» qui se réduit à une figure rythmique jouée d'une certaine façon par la batterie) au plus complexe: le blues, par exemple, est un code combinant un système harmonique spécifique, une structure harmonique particulière, un enchaînement harmonique particulier, voire certains mélismes particuliers. Un grand nombre de ces codes de jeu concerne des tropismes instrumentaux. La «pompe» au piano, la «*walking bass*» à la contrebasse, le «chabada» à la batterie ou la «cocotte» à la guitare[4] sont des codes liés à un instrument et à un seul (ce qui n'est pas le cas

4 Cocotte: «Technique de guitare, prisée dans le funk, qui consiste à répéter un riff très rythmique en posant la main droite sur les cordes au niveau du chevalet pour étouffer le son» (Siron 2002: 66).

de tous, du blues par exemple). Parmi ces codes instrumentaux, certains, par la fréquence de leurs apparitions dans plusieurs styles différents, par l'importance qu'ils ont acquise dans l'idiome, accèdent à notre avis au statut de forme. Sous réserve d'inventaire plus poussé, il nous semble que le « chabada » des batteurs et la « *walking bass* » des bassistes entrent dans ce cas. Apparaissant dans une infinité de variantes mais de façon toujours absolument reconnaissable, participant du langage de plusieurs styles mais pas de tous, ces deux codes ont la prégnance suffisante pour jouer le rôle qu'on veut ici leur attribuer (ce qui est loin d'être le cas de tous les codes de jeu), et constituent des sortes de marqueurs du genre. En les reconnaissant dans une musique donnée, on identifie celle-ci comme étant du jazz ou évoquant le jazz. Nous sommes incapables de dire si ces deux codes ne peuvent se rencontrer de façon non anecdotique dans aucune autre musique dans l'espace et dans le temps, mais il est certain qu'ils tiennent un rôle tel dans le jazz qu'ils participent de toute évidence de la spécificité de cette musique.

On voit le danger qui guette en permanence dans l'exercice auquel on s'est livré ici : faire du concept de forme un fourre-tout où l'on mêlerait un peu tout et n'importe quoi. On a essayé de l'éviter en en usant de façon raisonnée, en assumant aussi le risque de cette diversité. Mais ce danger en vaut d'autres. Il nous semble trop restrictif de limiter l'emploi du concept à l'architectonique. En l'élargissant dans des directions pas toujours bien définies, on se donne symétriquement des possibilités d'aborder de façon différente la question qui hante tous les écrits sur le jazz : celle de sa spécificité. On bute peut-être trop souvent sur une volonté de la réduire à quelques éléments simples et très peu nombreux : l'improvisation, le *swing*, la sonorité. En considérant les façons de jouer, le problème se présente sous un tout autre angle et les pistes ainsi ouvertes peuvent se révéler à notre sens plus fécondes. Si tel était le cas, le concept de forme dans le jazz, tel qu'on en a ici tenté une ébauche, serait de toute évidence d'une importance centrale.

Références

CUGNY Laurent
2001 *L'analyse de l'œuvre de jazz – spécificités théoriques et méthodologiques.* Thèse de doctorat. Paris : Université Paris 4.

HODEIR André
1990 [1951] *Les formes de la musique.* Paris : Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je ? » n°478).

SIRON Jacques
2002 *Dictionnaire des mots de la musique.* Paris : Outre Mesure.

Enregistrements

COLEMAN Ornette
1960 *Free Jazz*. Atlantic, 21 décembre 1960.

COLTRANE John
1961 «Live at the Village Vanguard». Impulse!
1963 «Newport '63». Impulse!

DAVIS Miles
1956 *Round Midnight*. Columbia, 10 septembre 1956.
1959 «Kind of Blue». Columbia.
1960 *On Green Dolphin Street*, Dragon, 22 mars 1960.

DAVIS Miles & Gil EVANS
1957a «Miles Ahead». Columbia.
1957b *My Ship*. Columbia, 10 mai 1957.
1958 «Porgy & Bess». Columbia.
1960 «Sketches of Spain». Columbia.
1962 «Quiet Nights». Columbia.

ELLINGTON Duke
1956 *Diminuendo and Crescendo in Blue*. Columbia, 7 juillet 1956.
1962 «Money Jungle». Blue Note.

ELLINGTON Duke & John COLTRANE
1962 «Duke Ellington & John Coltrane». Impulse!

HODEIR André
1966 «Anna Livia Plurabelle». Epic.
1971 «Bitter Endings». Epic.

MINGUS Charles
1959 *Fables of Faubus*. Columbia, 5 mai 1959.

PARKER Charlie
1945 *Billie's Bounce*, Charlie Parker, Savoy, 26 novembre 1945.

RUSSELL George
1956 *Concerto for Billy the Kid*. RCA Victor, 17 octobre 1956.

RÉSUMÉ Dans ses applications au domaine musical, la notion de forme est le plus souvent envisagée sous son aspect architectonique. Mais il semble qu'elle puisse l'être dans une continuité allant du particulier au général, au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de cette stricte définition architectonique pour évoluer vers des contours plus larges. Ce texte se propose d'aborder ces questions dans le domaine spécifique du jazz, en étudiant d'abord l'aspect architectonique (définition d'un cadre conceptuel, puis des formes et structures rencontrées dans le jazz). Dans un deuxième temps, on essaie de cerner d'autres concepts qui pourraient entrer dans un paradigme formel plus largement défini.

Déterminé *ma non troppo*

Une *forme signifiante* en pleine efflorescence au Pays de l'Oach (Roumanie) revisité dans le sillage de Béla Bartók

Jacques Bouët

Il est bien rare que l'on tienne pleinement compte du rôle joué par la *fonction* dans la genèse de la forme musicale savante, décrite la plupart du temps en termes de langage musical et de traditions d'écriture. Charles Rosen fait exception en consacrant l'un des chapitres préliminaires de son célèbre ouvrage sur la forme sonate à la *fonction sociale* (Rosen 1993). Ce qu'il nous en dit sera fort utile à mon propos :

> La place de la musique dans la société, écrit Rosen, a connu des changements rapides et révolutionnaires à l'époque de l'apparition des formes sonate. Leur généralisation s'est effectuée parallèlement à celle du concert public. [...] Il s'en est suivi un bouleversement dans le domaine de l'esthétique musicale, qui s'écarte alors de la notion sacro-sainte de la musique en tant qu'imitation du sentiment pour s'orienter vers une conception faisant de la musique un système indépendant, un système qui se fait comprendre par lui-même en des termes difficiles à traduire (Rosen 1993 : 25-29).

Ce court fragment nous rappelle deux choses fondamentales très souvent négligées : d'abord, que la forme sonate ou, plus exactement, la structure de l'allegro de sonate – à laquelle se réfèrent les musicologues à travers la notion de forme sonate – est largement motivée par des impératifs fonctionnels, en l'occurrence, ceux du concert public ; en deuxième lieu, qu'ayant généré et véhiculé jusqu'à nos jours une nouvelle conception de l'esthétique musicale, la forme sonate est devenue *de facto* une sorte de modèle archétypique de toute forme musicale pour l'homme moderne de culture savante.

Ainsi, modernes ou postmodernes, nous vivons tous encore sous l'empire de la forme sonate et, que nous le voulions ou non, lorsque nous cherchons de la

forme dans les musiques de tradition orale, ce que nous y trouvons ressemble de près ou de loin à la structure de l'allegro de sonate, prise au sens très large que lui confère Rosen de forme hautement déterminée par les circonstances socio-historiques dont elle dépend et formant un tout produisant du sens.

Je renvoie ceux qui trouveraient cette conception des choses trop schématique, voire irrecevable, au onzième chapitre de *The Study of Ethnomusicology* (1983), dans lequel Bruno Nettl tente de clarifier la notion de fonction en l'associant étroitement, lui aussi – ethnomusicologie oblige ! – à celle de forme. Le contenu de ce chapitre, repris ici en substance à travers quelques extraits explicités, me permettra d'argumenter mon propos, qui sera axé avant tout sur les rapports interactifs de la forme et de la fonction dans la musique du Pays de l'Oach, petite région nord-transylvaine dont la population s'auto-désigne par le terme « Ochène ». Ce sera l'occasion, également, de discuter au passage de la problématique plus générale de la construction de l'objet en ethnomusicologie.

A significant form without conventional significance

Nettl part du constat que les musiques dont est préoccupé l'ethnomusicologue sont associées à diverses activités humaines de la vie quotidienne individuelle ou collective d'une façon plus étroite que les musiques de concert de l'art savant. D'où la nécessité de consacrer une large part de l'investigation ethnomusicologique à l'étude des « usages sociaux » (*uses*) et des « fonctions » (*functions*). Ces deux notions restées longtemps floues et indistinctes – c'est le cas, par exemple, chez Bartók – sont clairement dissociées par Nettl qui propose en outre de décomposer la seule notion de fonction en diverses valeurs particulières :

> *Ethnomusicologists probably agree that people everywhere use music to accomplish something. The old issue, whether music in certain types of cultures was used more for certain kinds of things, has been submerged by a concern for ways of looking at these uses. The major issues appear to have been* the difference between uses and functions and the difference between the function of music in human society at large as opposed to the function of music in the individual societies, *and beyond that, the specific function of individual segments of repertories, styles, types of music, pieces* (Nettl 1983 : 148-149, c'est moi qui souligne).

Il y a donc, d'un côté, des fonctions tributaires d'usages sociaux particuliers, et de l'autre, une fonction globale. Voilà qui clarifie bien les choses !

Nettl constate ensuite qu'à l'inverse des *usages sociaux* se prêtant à la description ou au listing, la *fonction* ne se laisse pas saisir aisément. Selon lui, ce n'est en tout cas pas en tentant d'énumérer et de définir d'une manière exhaustive la totalité

des fonctions qui seraient à l'origine du musical que l'on pourra saisir les caractéristiques fonctionnelles d'une musique. C'est avec le plus grand scepticisme que Nettl considère les dix fonctions majeures – chiffre tout rond le laissant perplexe et nous avec lui (*ibid.*: 149) – que A.P. Merriam s'est évertué à dénommer et à définir, et en lesquelles se résumeraient toutes les activités musicales de l'humanité.

Si la notion de fonction a un sens et quelque utilité en ethnomusicologie, soutient donc Nettl, c'est plutôt lorsqu'elle permet de saisir *d'un seul tenant* ce qui fait l'essentiel d'une culture, non lorsqu'elle atomise l'analyse en une multitude de constats:

> *In contrast to Merriam, several authors who share broad acqaintance with a number of musical cultures seem to converge in their belief that music has* one principal function (*ibid.*: 153, c'est moi qui souligne).

Parmi ces auteurs, Nettl cite Blacking et Lomax, ce dernier affirmant que

> *the principal discovery of his analysis of world music is «that* a culture's favorite song style reflects and reinforces the kind of behavior essential to its main subsistence effort and to its central and controlling social institutions» (cité dans Nettl 1983: 153, c'est moi qui souligne).

Puis, empruntant la formulation à une philosophe new-yorkaise, Nettl définit la musique comme

> [an] unconsummated symbol, a significant form without conventional significance» (Susanne Langer 1942, citée dans Nettl 1983: 150, souligné par moi),

et ajoute, pour finir:

> *there seems to be a relationship between the* specifically unconsummated nature of musical symbolism *and the concept of a relationship of general structural principles and of* [...] *singing style* [...] to major characteristics and values of a culture (ibid.: 150, souligné par moi).

À l'instar de Lomax, Nettl est donc d'avis que, parmi la multitude des musiques en activité dans le monde, il en est qui jouent un rôle particulièrement fort dans la vie collective des groupes qui les pratiquent avec une intensité et une assiduité manifestes. Il soutient que de telles musiques sont assimilables à des formes signifiantes (*significant form*) sans signification conventionnelle (*without conventional signifiance*), et que ces formes sont porteuses d'un symbolisme vierge de tout décryptage (*unconsummated symbol*) renvoyant aux caractéristiques majeures de ces populations. De là on peut facilement déduire qu'une ethnomusicologie d'urgence, attachée à

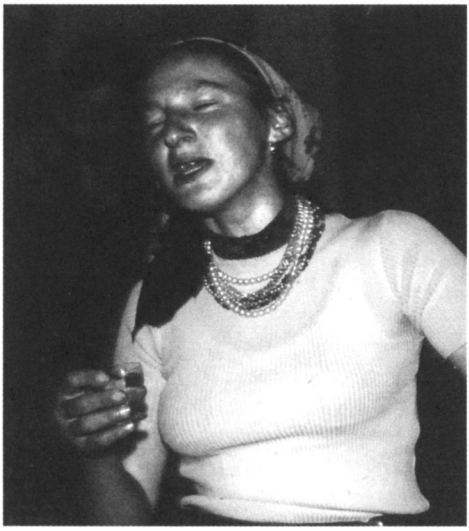


Fig. 1 : Noce au village de Bixad.
Femme lançant une *țîpurită*
(tenue criée à tue-tête dans l'aigu).
Photo Jean-Paul Bouët, 1979.

construire des objets significatifs plutôt qu'à collectionner des structures sonores exotiques coupées de leur contexte, doit travailler en priorité sur les musiques ici visées par Nettl et se préoccuper en priorité du sens qui se lit derrière la forme.

On notera toutefois que, poussé jusqu'à ses ultimes conséquences, le raisonnement de Nettl semble mener à une impasse. En bonne logique, en effet, si la forme musicale a pour propriété fondamentale d'être « *an unconsummated symbol* », tout décryptage systématique en termes explicites ne peut que souiller la pureté du symbole et entraîner une déperdition de sens plus ou moins grave. Il y a là, effectivement, un piège qu'il doit être possible de déjouer. Comment ? Peut-être en se contentant d'ouvrir l'accès au sens par des clés d'interprétation multiples et non-coercitives plutôt que par une interprétation définitive et univoque. De telles clés doivent servir à prémunir celui qui en est le destinataire contre les bévues que sa position d'étranger à la culture-cible l'amène inévitablement à commettre. Il s'agit avant tout de donner à autrui (ou de se donner à soi et à son double) les moyens de ne pas faire fausse route dans la construction du sens.

Il est à croire que la quête du sens à travers la forme est un thème majeur de la pensée de Bruno Nettl car, beaucoup plus tard, dans un entretien mené par Yves Defrance, Nettl revient sur ce thème, le varie et l'amplifie :

> Beaucoup [...] en font trop et en oublient la matière première. La faculté de théoriser, de manipuler intellectuellement ces concepts, est survalorisée. Pas étonnant de trouver alors des gens qui en arrivent à faire du terrain avec ... une seule personne. Puis ils bâtissent des théories sur la marche du monde, et viennent nous expliquer comment fonctionne la pensée humaine. J'ai du mal à

> mesurer les besoins, en terme de théorie. *Je continue de penser que, quelque part, on doit être capable de rattacher les caractéristiques d'un style musical à des valeurs de contrôle social. Personne ne l'a fait de manière satisfaisante. Merriam a essayé mais a reconnu ne pas y parvenir, [...] Nous n'avons toujours pas de supra-théorie expliquant comment un style musical est relié à une culture* (Defrance 2001 : 265-266, souligné par moi).

Constat d'échec ou boutade ? Il s'agit là, en tout cas, d'un débat fondamental encore très actuel en ethnomusicologie bien qu'il ne date pas d'aujourd'hui, puisque, comme le rappelle Laurent Aubert, Platon lui-même soutenait dans *La République* que « jamais [...] on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités » (Aubert 2001 : 5).

Il est temps d'en venir au *danț* de l'Oach (*danț oășenesc*), forme musicale se prêtant tout particulièrement à l'approche ethnomusicologique suggérée par Nettl.

Les limites de l'indétermination formelle

Violon en main ou verbalement, nombre de musiciens de l'Oach sont en mesure de livrer quantité d'informations ethno-musicales, dénommées ou non, qui, une fois rassemblées et explicitées, permettent de reconstituer un tout cohérent. Certains segments constitutifs, certaines catégories de répertoire, certains partis pris de registration, d'organisation et de réalisation des parties chantées ou instrumentales sont devenus de la sorte repérables et souvent dénommables. Il est donc possible de décrire d'une façon assez précise comment se construit et se réalise la forme *danț* (sans déterminant), c'est-à-dire la forme ochène de base, qui se scinde elle-même en deux genres distincts dénommés (avec déterminant) : *danț*-pour-chanter-à-tue-tête et *danț*-pour-danser (voir fig. 2).

Qu'il soit voco-instrumental (forme canonique), chanté ou purement instrumental, un *danț* est fondamentalement construit par concaténation de *pont*. Le mot *pont* (couramment utilisé par les Ochènes avec deux sens ethno-musicaux distincts) correspond en l'occurrence à ce que Bartók appelait *motif* sans avoir identifié le terme local. *Motif* et *pont* ont un équivalent savant plus explicite : segment métrico-mélodique de base. Pensant que ces *motifs* étaient enchaînés les uns aux autres sans plan ni ordre défini, Bartók a estimé être en présence d'une musique à « forme indéterminée » qu'il nommait également à « structure motivique » (Bartók 1967 : 50 et sv.). Mais son séjour en Oach fut trop court pour lui permettre de saisir les limites de cette indétermination.

D'abord, des formules signalétiques bien dénommées (dites « pour commencer », « pour changer » ou « pour terminer » le *danț*) délimitent des regroupements

Forme base	*danț* sans déterminant. Le terme *danț* n'est pas synonyme de «danse», il signifie «mélodie» chantée ou jouée au violon (ou à la flûte).
Genres dérivés	*danț* avec déterminant
	danț-pour-chanter *Danț de horit*: exclut la danse (Tempo lent, pulsations irrégulières)
	Danț de masae (de table)
	Danț de nuntă (de noce) *Dantul lui* ...(*danț* de + nom de son détenteur)
	danț-pour-danser *Danț de jucat*: se danse en chantant (Tempo vif, pulsations régulières)
	Danse de couple
	De jucat proprement dit, au bal chantant *Dantul miresei* (Danse de la mariée), pendant la noce (lorsque la mariée invite à danser ses proches et les convives)
	Danse en ronde collective *Roata miresei* (Ronde de la mariée) *Roata feciorilor* (Ronde des garçons)
Genres marginaux (apparentés au *danț* ou non)	Lamentation funèbres (*vaiet*) Signaux pour trompe (*trâmbită*) Berceuses (chantées) Chant de la mariée (*horea miresei*)

Fig. 2: Le *danț*, formes et genres du répertoire ochène

pluri-segmentaux repérables. Ensuite, à l'intérieur de chacun de ces regroupements, la concaténation des segments n'est pas aussi indéterminée que ne le pensait Bartók. Certes, les regroupements sont fondamentalement non strophiques même lorsque le *danț* est réalisé sous une forme purement vocale: les mélodies chantées sont constituées d'un nombre indéterminé de vers que l'assonance ou la rime regroupent par deux, trois, quatre, cinq ou plus, et ce n'est qu'exceptionnellement que ces regroupements génèrent des strophes ou des couplets parfaitement cycliques et réguliers. Il est donc vrai qu'une indétermination purement numérique (nombre de vers constitutifs) caractérise ces regroupements. Mais il n'en est pas moins vrai que la concaténation des segments métrico-mélodiques, loin de se faire *ad libitum* (comme semble l'avoir pensé Bartók), obéit à une logique qui génère – si floue soit-elle – de la micro-forme à l'intérieur des regroupements.

Le plus souvent, d'un segment mélodique à l'autre, l'ambitus décroît progressivement (du côté des aigus) jusqu'à ce qu'il se fixe sur un ultime segment qui

est souvent répété deux ou trois fois, avec, parfois, des rebondissements possibles dans l'aigu. L'énonciation de chaque segment se fait selon un processus dégressif allant d'une tension initiale – à intensité sonore maximale – à une détente finale en *mezzo voce,* voire *parlato* sur des segments à ambitus plus restreints. Ces constantes font qu'au bout de compte, quoique non strophiques, les regroupements ne sont pas pour autant informels et que leur réalisation musicale serait étrangère à l'esthétique ochène si elle s'opérait totalement *ad libitum.*

C'est donc fort justement que Jean-Jacques Nattiez, se référant à Wittgenstein («cherchez le dur du mou»), a proposé de concevoir le modèle formel de la musique de l'Oach comme «un ensemble de possibilités dotées d'un noyau dur» plutôt que comme un énoncé fixe et invariant (Nattiez 2000). La structure prosodique et mélodique d'un *danṭ* chanté est bien dotée d'un noyau dur métrico-scalaire commun à toutes les réalisations, dont la description n'est guère problématique; mais c'est à peu près tout ce qu'il y a de dur ici. Pour le reste, sitôt que l'on cherche à obtenir plus de précision dans la description du modèle, on risque à chaque pas d'en restreindre les potentialités et de le rendre par là même inapte à produire des réalisations conformes à l'esthétique locale. L'ensemble de possibilités est un ensemble fondamentalement ouvert et flou, notamment en ce qui concerne les règles de concaténation.

Tel quel, cependant, cet ensemble suffit à constituer une forme voco-instrumentale riche et variée comme en témoigne la fig. 2: une forme base se dissociant en genres dérivés et se démultipliant en répertoire ouvert d'au moins deux cents mélodies, dont certaines sont liées à l'identité de celui qui les chante et d'autres aux circonstances dans lesquelles elles sont chantées. Parmi les items de ce répertoire, les uns sont parfaitement dénommables, mais d'autres – probablement les plus nombreux – ne le sont pas. L'identification d'une pièce de répertoire hors des circonstances est donc très souvent problématique pour les Ochènes eux-mêmes et, a fortiori, pour celui qui aborde la culture ochène de l'extérieur. À la limite, il faudrait un item spécifique pour chaque réalisation en situation. Autant dire qu'inventorier un tel répertoire est une tâche impossible à laquelle il vaut mieux renoncer.

L'intérêt de la chose n'est cependant pas d'avoir ajouté un nouveau modèle exotique et néanmoins européen à l'encyclopédie des musiques du monde, mais surtout, d'être tombé sur une forme qui déborde de sens, à condition qu'un certain seuil de précision heuristique dans la connaissance des situations musicales qui la déterminent et la façonnent soit atteint. Un tel seuil n'ayant pu être atteint au moment de la publication de l'ouvrage *À tue-tête* (2002), il m'a paru indispensable d'en repenser l'heuristique pour la reformuler sous une forme à la fois plus synthétique et plus organisée.

Commençons par prendre toute la mesure du savoir-faire des violonistes ochènes lorsqu'ils réalisent un *danṭ*-pour-danser, c'est-à-dire, la forme la plus parachevée de la musique ochène, conçue pour que la gent masculine d'un bal

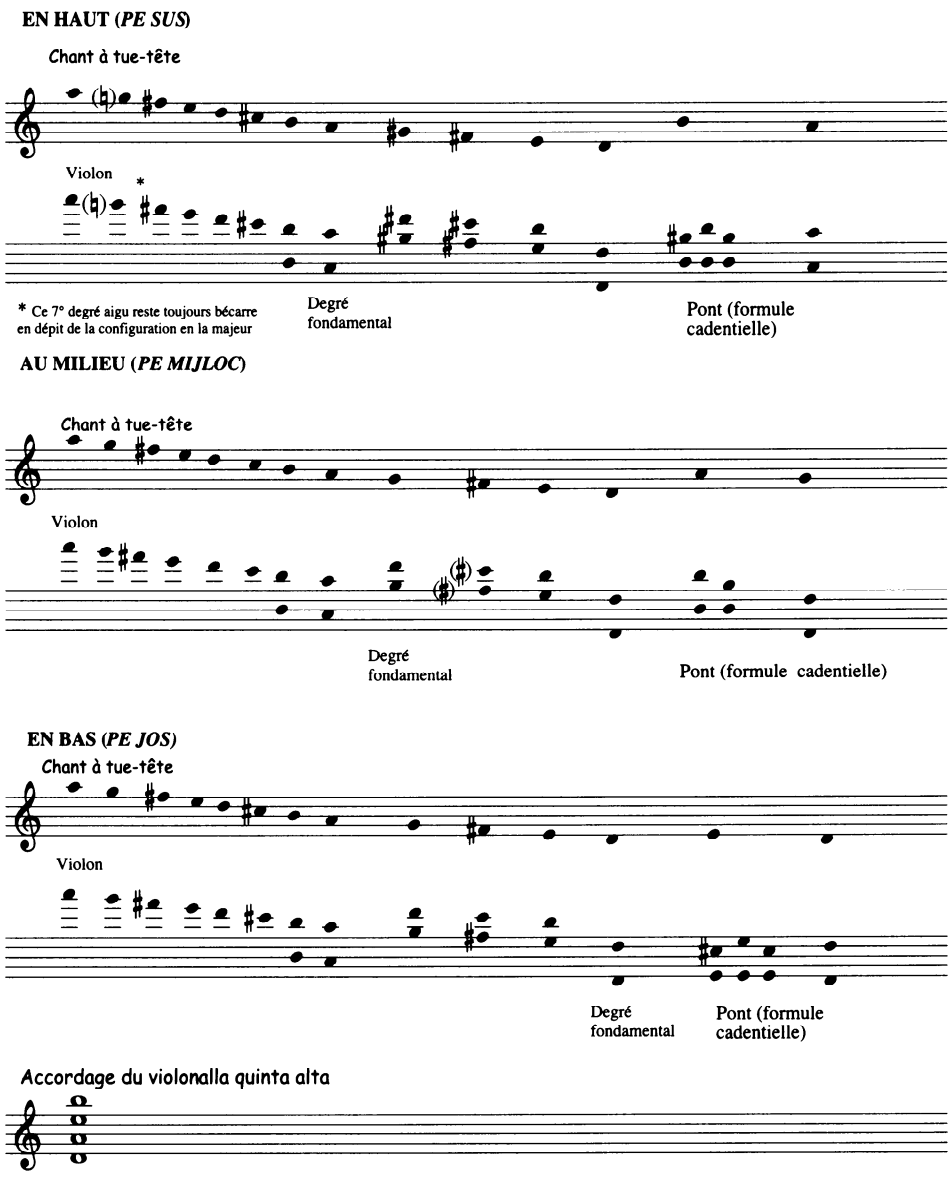


Fig. 3: Tableau II. La contrainte de registration imposée à la partie vocale et les trois configurations tono-harmoniques de la partie de violon

puisse chanter en dansant. Ce type de performance a un aspect fondamentalement interactif qui confère à la macro-forme un côté concertant : le musicien, tout en permettant la synchronisation des pas de danse grâce à un *ostinato* à tempo assez vif, dialogue avec les danseurs qui lancent des mélodies à tue-tête tout en dansant. Plus concrètement, il intègre à l'*ostinato* les mélodies criées par les danseurs, en leur conférant les configurations tono-harmoniques qui leur conviennent (voir fig. 3). Ceci constitue donc une limitation supplémentaire à l'indétermination de la forme car, contrairement à ce que semble avoir pensé Bartók, les violonistes ne procèdent selon leur caprice ni au niveau micro-formel (*danț* constitutifs d'un *danț*-pour-danser, où la concaténation obéit à la logique récurrente qu'on a vue plus haut), ni au niveau macro-formel (*danț*-pour-danser, où la concaténation obéit à la logique interactive dont il vient d'être question).

Du strict point de vue de la technique violonistique, la réalisation instrumentale d'un *danț* ne requiert pas un déploiement de virtuosité exceptionnel : elle est infiniment plus simple que l'exécution d'un Caprice de Paganini, par exemple. Elle reste pourtant totalement hors des compétences du plus virtuose des violonistes classiques qui n'aurait pas une connaissance parfaite du répertoire des mélodies en vigueur (qu'un musicien ochène a estimé à quelque deux cents pièces) et ne serait pas parfaitement au courant des usages et de la mentalité des danseurs. Car un violoniste incapable de satisfaire sans accrocs les danseurs en train de chanter s'expose à de sévères reproches et, parfois même, à certaines violences : des violons ont été brisés en Oach pour des raisons de ce genre ! En ces lieux, construire de la forme sans tenir compte des impératifs fonctionnels peut devenir dangereux ! Comme le souligne Bernard Lortat-Jacob, « le jeu musical ne consiste pas en une simple manipulation de formules puisées dans un stock préalablement mémorisé par le musicien. Il est le produit d'une dynamique et de combinatoires ouvertes qui échappent largement à l'inventaire systématique et qu'aucune procédure taxinomique, si sophistiquée qu'elle soit, ne peut dévoiler » (Lortat-Jacob 2002 : 471).

On le voit, il n'est guère possible de dissocier la forme *danț* des circonstances dans lesquelles elle fonctionne en temps réel. Le rôle joué par la fonction, les usages et la situation propres à chaque performance dans la modélisation de la forme et dans sa réalisation en temps réel semble extrêmement déterminant. Perdre de vue cette réalité ou ne pas lui accorder le poids qu'elle a risque de conduire à des fausses pistes. On s'en rendra mieux compte plus loin lorsque sera adopté un point de vue plus résolument fonctionnel.

Une forme essentiellement façonnée par des contraintes de registration

Venons-en à la particularité la plus remarquable de la forme *danț*: son assujettissement absolu aux contraintes de registration. Nous passons là d'un extrême à l'autre car, autant le modèle est flou du seul point de vue des contraintes de concaténation, autant il est drastique du point de vue de la registration.

Il n'est coutumier ni en musique savante, ni en tradition orale de mettre la registration en vedette pour la prendre comme composante première de la forme musicale. Les musiques de tradition orale passent d'ailleurs pour être registrées au hasard, sans référence à un diapason fixe, et il est généralement admis qu'elles sont pratiquées dans une totale indifférence à la hauteur absolue. Le cas de l'Oach oblige à nuancer de telles conceptions trop schématiques, et je dois à Gilles Léothaud de m'avoir éveillé l'esprit sur ce point (Léothaud 2001).

Certes, il n'échappe à aucune oreille, dès la première écoute, que la réalisation voco-intrumentale ochène est registrée dans l'aigu du spectre sonore (abstraction faite de l'accompagnement rythmico-harmonique de la *zongoră* – guitare locale qu'un mot hongrois signifiant «piano» sert à désigner – facultatif et accessoire). Mais, cette constatation est, le plus souvent, faite sans que l'on cherche à en tirer les conséquences pourtant essentielles qu'elle a réellement, comme on va le voir. Car cette particularité de la forme *danț* n'est pas à considérer comme un signe arbitraire dont l'exotisme ferait le seul intérêt: elle est pleinement motivée et ses motivations seront mises en évidence plus loin. Pour l'instant, un peu d'ethnographie musicale est encore nécessaire de telle sorte que l'heuristique gagne en précision.

Dans la réalisation voco-instrumentale du *danț*, la partie de violon est conçue pour sonner à l'*octava alta* de la partie chantée, sur une plage de hauteurs – référée à un diapason virtuel (ayant tendance à se fixer) – très haut perchée sur le spectre sonore. Ce parti pris est si constitutif de la forme qu'il a fallu procéder à une importante transformation organologique du violon pour qu'il soit mis en œuvre: le montage des cordes est conçu pour un accordage jusqu'à la *quinta alta* de l'accord standard référé au la 440. Il est des cas même où cette norme est dépassée: des accordages à la sixte *alta* ou à la septième *alta* ont été relevés sur le terrain. Les cordes (surtout la chanterelle) sont tendues jusqu'à la limite de la cassure (les chanterelles cassent d'ailleurs souvent, ce qui contraint les violonistes à se munir de rechanges dont ils ont les poches pleines). Ce sont d'ailleurs les cassures de chanterelles trop tendues qui limitent les variations du diapason virtuel et entrainent sa fixation.

Ce n'est pas tout. Ainsi registrée, la partie de violon risquait de ne pas être suffisamment sonore. Il a fallu la rendre plus audible aux chanteurs dont l'ouïe, pendant la performance, est saturée par le chant hurlé et le brouhaha environnant. Les violonistes ont donc été amenés à renforcer la partie de violon en pratiquant des doublures systématiques (doubles-cordes). Cette systématisation des doublures

Fig. 4 : *Tchétérach* (violoneux) accompagné à la *zongoră* pendant un bal de jeunes au village de Racşa sous un kiosque en bois (*tchiouperca*). Photo Jacques Bouët, 1998.

pratiquées au violon est devenue à son tour un élément constitutif de la forme. Le degré fondamental de chaque segment mélodique est harmonisé par une formule spécifique (cadentielle). Les degrés de la partie basse de la plage sont doublés (soit à l'*octava bassa,* soit à la *quinta alta*), ceux de la partie haute restant réalisés en simples cordes (sans doublure) sur la chanterelle du violon (voir fig. 3). Ces doublures et ces formules cadentielles sonores (utilisées aussi sans fonction cadentielle) sont verbalisées sans équivoque : on utilise à nouveau le mot *pont* (deuxième sens du terme) pour les dénommer et l'on dit que le violoniste *pontează* (réalise des *pont*). Le jeu sonore est devenu une chose esthétiquement valorisée : un violoniste est d'autant plus apprécié qu'il sait faire sonner les *pont ;* un violon est jugé de mauvaise qualité si les *pont* ne s'entendent pas bien et le musicien déclare alors que le violon *nu pontează bine* (ne fait pas bien sonner les *pont*).

De sorte qu'en réalisant une mélodie chantée à l'instrument, le violoniste adopte l'une des trois configurations tono-harmoniques qui figurent sur la fig. 3. La plage de hauteurs commune à ces trois configurations comporte, du haut vers le bas : une partie haute de degrés non-doublés (joués sur la chanterelle du violon) et une partie basse de degrés systématiquement doublés à partir de si[4]. Le degré le plus bas de la plage supérieure, si[4] (chanterelle à vide) peut aussi être réalisé

doublé à l'*octava bassa* (doigté 4/1). Le degré le plus bas de la plage inférieure, ré[4] est toujours doublé à l'*octava bassa* (doigté 3/0).

Ces trois configurations qui imposent une tournure tonale à la mélodie en dépit des degrés étrangers obligés (dus aux doublures à la quinte ou à certains ornements au demi-ton) et de certaines réalisations modales sont dûment verbalisées. La première, dite «en haut» (*pe sus*), est un la majeur descendant dont le degré fondamental est la [4] doublé à l'*octava bassa;* la deuxième, dite «au milieu» (*pe mijloc*), est un sol majeur descendant dont le degré fondamental est sol[4] doublé à la *quinta alta;* la troisième, dite «en bas» (*pe jos*), est un ré majeur descendant dont le degré fondamental est ré[4] doublé à l'*octava bassa* (voir fig. 3).

Dans la pratique, lorsque certaines mélodies (distinctes du lot) imposent au violoniste de «modaliser» les configurations tono-harmoniques, les réalisations s'écartent du modèle diatonique. La tierce peut devenir mineure et d'autres degrés que la tierce peuvent être montés ou abaissés d'un demi-ton. Les doublures à la quinte entraînent à elles seules l'apparition de degrés étrangers à la configuration tono-harmonique majeure. Les degrés modaux favorisent également l'occurrence de degrés étrangers, a fortiori lorsqu'ils sont doublés à la quinte. Le tout étant finalement harmonisé à la guitare-*zongoră* jouant en accords ouverts majeurs sur le degré fondamental (avec quelques accords de transition, tous majeurs), il est des cas où la musique de l'Oach – bien que fondamentalement pré-atonale – prend une couleur harmonique étrangement moderniste. Mais, le plus souvent, c'est en se référant à des configurations tono-harmoniques majeures avec les doublures obligatoires figurant sur la fig. 3 que les violonistes réalisent note à note les degrés de la partie chantée, ajoutant au squelette mélodico-rythmique harmonie, monnayages et fioritures.

On pourrait croire que l'utilisation de trois tonalités – permettant la transposition des mélodies pour les adapter aux diverses tessitures – répond à un souci de registration tripartite des voix. Mais les apparences sont ici très trompeuses car, en réalité, quelle que soit la configuration adoptée, la plage de hauteurs utilisée reste la même dans les trois cas (voir fig. 3). En adoptant une configuration plutôt qu'une autre, l'intention n'est donc pas de registrer la voix du chanteur, mais de donner à la mélodie l'une des trois tonalités possibles, avec à chaque fois une couleur harmonique spécifique tributaire des doublures et du degré cadentiel. Toutes les voix sont donc bien registrées sur une seule et même plage de hauteurs imposée à tous.

Dans certaines circonstances, lorsque les violonistes sont amenés à changer constamment de configuration pendant la performance, le *danț*-pour-danser prend réellement des allures de «grande forme». C'est ce qui a fait dire à un ingénieur ochène – pratiquant le violon depuis sa jeunesse passée dans les villages – que le *danț* est une «symphonie inouïe et unique au monde». De fait, lorsque, pendant l'exécution d'un *danț*-pour-danser, les danseurs sont nombreux à lancer sans presque discontinuer leur cri chanté (*țîpurităr),* le violoniste

accompagné à la *zongoră* changeant de configuration scalaire avec plus de fréquence produit une macro-forme évolutive et fort variée, même si elle ne comporte pas de développement modulant en bonne et due forme.

J'en conviens volontiers, on est tout de même loin de la structure de l'allegro de sonate. Mais c'est le contraire qui serait étonnant car les motivations fonctionnelles de la forme sonate (déterminée par les exigences du concert public) sont totalement étrangères à celles qui façonnent la forme *danț*. Par ailleurs, chacun sait que la forme sonate est inconcevable sans écriture, alors que la forme *danț* s'est fixée dans la pratique et présuppose un savoir-faire tout à fait particulier dont on ne peut que s'émerveiller vu le résultat obtenu : globalement, à l'écoute des réalisations les plus réussies, l'impression de grande forme est bien réelle. En outre, ce qui fascine dans la forme *danț*, c'est qu'elle soit aussi directement façonnée par la fonction, les circonstances, les usages particuliers à chaque situation musicale dont chaque prestation porte les marques sonores. En musique savante, la situation particulière à chaque concert peut avoir des incidences sur l'interprétation (parfois, « quelque chose se passe », comme le dirait Jean During), mais elle n'en a aucune sur la partition, qui n'est pas modifiable pendant l'exécution. De ce point de vue, la forme *danț* se distingue également des formes du jazz : celles-ci ont en commun avec elle de ne pas programmer la restitution d'une partition fixe ; mais elles ne prévoient jamais une interaction aussi intense et aussi déterminante entre la réalisation et les circonstances de la performance.

Les mêmes aigus pour tous, quoi qu'il en coûte

Il devient possible, à présent, de prendre pleinement conscience de ce qu'est une partie vocale soumise à de telles contraintes de registration par une partie instrumentale. Chantée *fortissimo* à pleine voix et à l'*octava bassa* du violon, la partie vocale est cantonnée sur une plage de hauteurs extrêmement aiguë, qui contraint tout un chacun à forcer sa voix au-delà du vraisemblable.

Les voix masculines dépassent allégrement le contre-ut sans quitter l'émission de poitrine. Sur le cri hurlé initial, la plupart des chanteurs sont couramment une tierce au-dessus du contre-ut ; d'autres, plus rares, vont… jusqu'à la sixte au-dessus.

Quant aux femmes, elles doivent toutes atteindre des aigus de colorature, même si leur tessiture naturelle est celle d'un mezzo-soprano ou d'un alto. C'est considérable, aussi bien pour les femmes que pour les hommes qui, quant à eux, dépassent de loin les limites de leurs tessitures naturelles. C'est d'autant plus considérable que la registration extrêmement aiguë imposée à tous est associée à une puissance d'émission maximale (d'où l'exclusion de la voix de tête chez les sujets masculins).

À titre de comparaison, une confrérie marocaine de la région de Marrakech (Haouz) dont les membres, à l'instar des Ochènes, cantonnent le chant en émission de poitrine sur une petite plage aiguë ne vont pas au-delà d'un demi-ton au-dessus du contre-ut.

On le voit, le chant à tue-tête consiste en un dépassement physiologique drastique imposé à tous par la forme.

La forme comme support de l'institution : le charisme des violonistes

J'avais pris le parti jusqu'ici de m'en tenir aux composantes purement sonores de la forme *danț* et de ne l'aborder qu'en termes de structure ou de réalisation musicale. Or il s'est avéré impossible de ne pas se référer aux usages sociaux et à la fonction qui, à tout moment, transparaissent derrière la forme. À l'évidence, il y a peu de chance pour que seuls des impératifs de la construction musicale puissent motiver une telle forme. En revanche, il y en a de fortes pour qu'usages et fonction la façonnent d'une manière beaucoup plus déterminante. Il est donc temps d'adopter un point de vue plus résolument fonctionnel ou, si l'on veut, de passer de la phase heuristique à la phase herméneutique, l'une et l'autre étant d'ailleurs très difficilement dissociables. Il s'agit plutôt de pousser l'heuristique jusqu'à un seuil de précision toujours plus haut, en deçà duquel aucune herméneutique n'est possible.

Alors que la forme cyclique est courante dans la plupart des régions de Transylvanie avoisinantes, elle a été rejetée en Oach au profit d'une forme moins coercitive qui, quoique déterminée à bien des égards, ne l'est pas à celui des regroupements segmentaux : un *danț* chanté n'est pratiquement jamais constitué de regroupements cycliques assimilables à des strophes ou à des couplets, et un *danț* instrumental n'est pas analysable en termes de cycles pluri-segmentaux réguliers et récurrents. On pourrait en conclure hâtivement à une incapacité des violonistes ochènes à produire de la forme cyclique, mais il se trouve que ceux-ci savent fort bien jouer les musiques de danse (à forme cyclique) des régions voisines sans les déformer nullement. C'est donc qu'il y a eu choix délibéré et nécessité impérative de rejeter la concaténation cyclique comme unique moyen de construire la forme. Essayons de nous représenter la logique de cette option qui, comme le remarque Bernard Lortat-Jacob, se prête à « des jeux d'interprétation quasiment infinis dont l'analyse ne peut rendre compte que de façon très parcellaire » (Lortat-Jacob 2002).

Les danses à reprises cycliques, comme la plupart des danses folklorisées ou de salon, gêneraient le déroulement du bal chantant ochène et en entraveraient le fonctionnement. Les Ochènes sont trop accoutumés à une spontanéité sans entraves pour s'accommoder de chants parfaitement strophiques ou de danses

Fig. 5 : Les *druşte* (filles de la classe d'âge de la mariée) chantent et dansent pendant un des moments forts du rituel nuptial au village de Turt. Photo Jacques Bouët, 1993.

parfaitement cycliques. Tout ce qui, dans la forme, risquait de guinder les comportements des participants a été manifestement rejeté pour laisser place à une interactivité plus intense entre musiciens meneurs de jeux et danseurs, chantant ou non. C'est pourquoi les violonistes ont dû s'ingénier à faire danser sur des musiques qui puissent fonctionner avec ou sans cycles. Bien entendu, pour que la synchronisation des pas de danse soit réalisable, il n'était guère possible de toucher au segment métrique de base de huit unités de temps. Pourtant, le rejet de la forme coercitive est si fort qu'il est parfaitement toléré qu'un segment métrique de base soit amputé d'une ou deux unités de temps : personne n'y prête la moindre attention et cela ne perturbe guère plus d'une seconde la synchronisation des pas de danse qui se remet en place aussitôt.

Il importe aussi que la forme laisse au violoniste-maître-de-bal-chantant les coudées franches pour intégrer immédiatement à son *ostinato* toute mélodie que peut crier – de façon spontanée ou convenue d'avance – qui le veut. Il importe qu'il puisse passer aisément d'une configuration tono-harmonique à l'autre (voir fig. 3) pour dialoguer interactivement avec ceux qui interviennent en chantant à tue-tête. Il importe que le violon délimite matériellement et de façon clairement audible la plage de hauteurs à l'intérieur de laquelle les voix tendues des intervenants vont se mouvoir sur des ambitus dont les aigus se situent à la limite des possibilités humaines.

C'est au violoniste de décider pendant le bal s'il doit encourager tel postulant au chant ou s'il doit en décourager d'autres qui en font trop et monopolisent l'espace quasiment rituel situé « sous le manche du violon » (*sub grumazul ceterii*), où viennent se placer ceux qui vont chanter. Lorsqu'on sait quels enjeux sont derrière la pratique du chant à tue-tête (on va les découvrir ci-dessous), on conçoit qu'il faille un certain charisme pour jouer le rôle de meneur de bal.

De fait, il n'y a que quelques grands violonistes capables de faire front de façon irréprochable à la situation du bal chanté ; ils sont connus dans tout l'Oach, demandés pour animer les noces et rémunérés en proportion de leur talent. Notons que parmi les meilleurs figurent surtout des Tsiganes.

En clair, l'association du chant à une partie instrumentale constitue la condition *sine qua non* d'existence du chant à tue-tête, qui n'aurait pu se transformer en la véritable institution qu'il est devenu sans cette association. Qu'on supprime les contraintes formelles telles qu'elles sont exercées par la partie de violon et c'en est fini de l'institution.

Le symbolisme des tessitures vocales déconstruit : de l'heuristique à l'herméneutique

Ignorant délibérément la tessiture, le dispositif de registration décrit ci-dessus déconstruit de fond en comble le symbolisme des étendues vocales qui associe invariablement l'aigu au féminin ou à la féminité et le grave au masculin ou à la virilité. Les données physiologiques qui sous-tendent ce symbolisme et le font passer pour universel sont – une fois de plus – trompeuses. En Oach, hommes et femmes, chacun à sa manière, se sont pliés aux contraintes imposées par les violonistes, qui ont fait du chant registré à tue-tête une véritable institution entretenue par l'*ostinato* de référence et comportant des enjeux sociaux d'importance.

Pour les hommes, tout est clair : le faire-valoir sonore de la virilité ne consiste ni à exhiber ses graves – à l'instar de toute basse profonde qui se respecte – ni à pousser un puissant contre-ut en bombant le torse pour déclencher les applaudissement du public – à l'instar des ténors d'opéra. Il consiste à commencer le chant sans préparation sur un son aigu fortissimo émis en voix de poitrine, situé au moins une tierce au-dessus du contre-ut. À partir de ce seuil d'exactitude dans la connaissance du dispositif de registration des voix et des circonstances environnantes, il est possible à chacun de construire à sa guise l'interprétation qu'il voudra de la pratique voco-instrumentale ochène. Inversement, en deçà d'un tel seuil, toute herméneutique risque d'aboutir à du contre-sens.

Du côté féminin, la chose est plus complexe. Fortes de la certitude qu'aucun homme n'est capable de les surpasser sur le terrain des aigus, certaines femmes ne manquent pas, de temps à autre, de se valoriser de façon ostentatoire en

chantant à tue-tête : l'occasion était trop belle pour ne pas être saisie. Mais, en réalité, un code de comportement implicite a censuré la pratique ostentatoire du chant à tue-tête féminin, car c'est seulement durant les noces que les femmes peuvent s'y livrer sans gêne ni retenue. Dans toute autre circonstance, la plupart des femmes éprouvent une certaine pudeur à chanter publiquement. Plus même, pendant le bal des jeunes, sous le kiosque de danse, le chant à tue-tête féminin est absolument exclu : jamais on n'a vu une jeune fille chanter à tue-tête dans une telle circonstance. Cette fois, la censure est allée manifestement jusqu'à l'interdit implicite. Quelle en est la raison, au juste ?

De fait, le bal est une institution – informelle, mais bien réelle – dont la tranche d'âge des jeunes non-mariés (*feciori*) de sexe masculin sont les maîtres absolus ; ce sont eux qui l'organisent, contactent les musiciens et collectent l'argent pour les payer. Pendant toute la durée du bal, les jeunes garçons restent entre hommes sous le kiosque de danse, alors que les jeunes filles n'y pénètrent que pour la durée d'un tour de danse et en sortent dès que la musique cesse. Manifestement cette logique a été transférée au chant à tue-tête. Selon toute vraisemblance, la pression masculine a été telle que les femmes ont été amenées à utiliser le chant à tue-tête moins comme faire-valoir de la féminité que comme simple apanage de la bienséance rituelle. Chanter à tue-tête collectivement dans les moments rituels des noces est ce qui sied aux femmes. En revanche, entrer en compétition vocale avec les hommes – ou entre elles comme les hommes eux-mêmes le font entre eux – n'est pas de mise pour les femmes. En les excluant de la compétition, les hommes n'ont plus eu à craindre leur concurrence sur le terrain de l'aigu où ils risquaient fort de perdre l'avantage. Telle est la logique minimale d'où il faut partir pour construire une interprétation plus poussée si on le désire. D'aucuns ne manqueront pas de conclure qu'il s'agit d'une logique machiste ; mais il serait imprudent d'avancer une interprétation de ce type sans se référer aux données de l'observation. S'agit-t-il en l'occurrence d'un machisme rigoureux, concerté, délibéré, barbare, ou, tout simplement, d'un machisme laxiste, ou d'un pis-aller nécessaire à la survie du groupe ? Bref, la voie est libre pour de multiples interprétations subjectives que je ne fais ici qu'amorcer. Toutes sont plausibles pourvu qu'elles soient argumentées.

Une énigme : comment expliquer la montée du diapason virtuel jusqu'à la *quinta alta* et plus ?

Il ne faut pas oublier que les détenteurs du savoir instrumental façonnant la forme sont en tout premier lieu des musiciens tsiganes, c'est-à-dire un groupe social à la fois marginalisé et assez bien intégré à la communauté villageoise roumaine.

Si les tsiganes sont restés nombreux sur le territoire des anciennes Principautés danubiennes, c'est parce que, possédant des compétences artisanales propres que n'avaient pas les paysans asservis, ils y ont toujours été considérés comme une main d'œuvre recherchée. Au lieu de les chasser – à l'instar des féodaux de l'Europe occidentale – les féodaux danubiens les ont empêchés de quitter le territoire pour pouvoir les utiliser comme domestiques ou les réduire à l'esclavage (Achim 1998 : 34). Après l'abolition de l'esclavage (parachevée en 1830), il a bien fallu que ceux qui parmi les Tsiganes affranchis avaient été musiciens de cour se préoccupent de reconquérir un marché de la musique qui leur échappait.

Mon hypothèse est qu'en Oach, conquérir le marché a consisté principalement à registrer le chant : sans qu'il soit possible de le démontrer d'une façon irréfutable, quelques indices sérieux semblent mener à cette piste d'interprétation. Il est difficile de reconstituer tout l'historique ; mais, vraisemblablement, s'apercevant que, sans référence instrumentale, les chanteurs détonnaient ou ne parvenaient pas toujours à placer correctement leur voix sur le futur registre à tue-tête, les violonistes se sont ingéniés à inventer un *ostinato* instrumental qui leur facilite la chose et permette de chanter à la fois pendant la danse et hors de la danse. Après des décennies de tâtonnements, ils ont finalement décidé de monter l'accordage du violon jusqu'à la *quinta alta*, ce qui a entraîné une relative stabilisation du registre vocal. C'est alors que le chant à tue-tête a dû devenir l'institution qu'il est encore aujourd'hui et que le concours des violonistes est devenu indispensable à sa réussite et à son maintien. Car, à l'évidence, un chant non registré ne sonnerait pas à tue-tête ; en clair, sans registration, le chant à tue-tête serait dépourvu de toute existence institutionnelle.

Cela étant, rien ne prouve que l'offre des violonistes tsiganes ait été plus décisive que la demande des villageois. Il est possible que le chant à tue-tête soit né d'un besoin intrinsèque de la population ochène, mais rien ne permet d'exclure non plus qu'il ait pu naître d'un besoin extrinsèque créé de toutes pièces par les violonistes tsiganes pour s'assurer le monopole du marché local de la musique. Laquelle de ces deux hypothèses est la bonne ? Rien ne permet d'en décider de façon tranchante.

Il est ici nécessaire de tenir compte du fait que, lorsque le chant ochène est associé à la flûte – ce qui est courant chez les bergers isolés du village par la transhumance –, il n'est plus registré avec autant de rigueur qu'avec le violon : on change de registre comme on change de flûte. Mais, dans ce cas, la qualité du chant en souffre : les hurlements des bergers sont à hauteur beaucoup plus indéterminée

Fig. 6: Les *tchétérach* officiant pendant une noce au village de Turț. Photo Jacques Bouët, 1993.

avec les flûtistes qu'avec les violonistes. De plus, les bergers n'utilisent guère le chant à tue-tête à des fins de valorisation personnelle. Pour eux, il s'agit avant tout de festoyer en comité restreint, pour le plaisir du moment, en procédant à un simulacre de la véritable fête plénière où la registration du chant par le violon est de rigueur et où le chant à tue-tête est véritablement institutionnel.

L'*ochénité* face à la société englobante : un territoire où la citoyenneté serait… affaire de performance vocale

Pour être complet et exact, il faut tenir compte du fait que la population totale du Pays de l'Oach, répartie sur une trentaine de villages et totalisant environ 68 000 habitants, n'est ni parfaitement homogène, ni à cent pour cent ochène. Elle comporte un noyau dur de paysans autochtones qui verbalisent eux-mêmes leur altérité en se disant ochènes et la manifestent par diverses particularités (parler dialectal, habit populaire, tempérament, manière de chanter etc.). À côté des autochtones cohabite une population soit allogène, soit «désochénisée». Cette population – qui est nombreuse dans le bourg semi-rural de Negreşti et minoritaire dans les villages – compte dans ses rangs les familles les plus nanties, notamment les notables parachutés par l'administration centralisée ou les locaux devenus notables.

À cet égard, d'une façon à la fois caricaturale et suggestive, il est possible d'imaginer l'Oach des autochtones comme un territoire sans frontières, dont les citoyens seraient sélectionnés d'après leur performance vocale. Comme si une loi orale avait décrété que la citoyenneté serait refusée à tout sujet masculin (basses, barytons et ténors confondus) qui ne réussirait pas à chanter clairement au moins une tierce au- dessus du contre-ut sans quitter la voix de poitrine et à tout sujet féminin (alto, mezzo-soprano ou soprano) qui ne serait pas à l'aise dans l'aigu des *colorature* ! Résultat : quelle que soit leur tessiture, tous les Ochènes sont parvenus à atteindre les normes d'aigu imposées, et ils continuent de le faire.

Si caricaturale que soit cette fiction, elle n'est pas très loin de la réalité observée. Il suffit pour s'en convaincre d'observer comment la musique est systématiquement gérée durant les noces et, tout particulièrement, pendant les grands banquets de fin de noce. Les noces ochènes sont délibérément polymusicales. On offre traditionnellement aux convives deux musiques : l'une dite *domnească* (des messieurs de la ville, de la bourgeoisie urbaine), c'est-à-dire du rock n'roll ou de la variété du plus mauvais genre, le plus souvent ; l'autre dite *oşenească*, le *danţ* à tue-tête dont il est ici question.

Pendant toute la soirée du banquet nuptial (prolongé tard dans la nuit), ces deux musiques sont en concurrence. Sitôt que cesse la musique *domnească* dont se délectent les convives en habit de ville, le violoniste ochène de service attaque un *danţ*-pour-chanter-à-tue-tête destiné aux Ochènes regroupés entre eux et portant l'habit local. À l'évidence, dans de telles circonstances, le chant à tue-tête fonctionne comme une affirmation ostentatoire de la solidarité ochène dans une société englobante où elle est menacée de tous côtés.

De fait, divers effets pervers de la globalisation et de l'exode rural menacent gravement la solidarité ochène. Tout particulièrement, les comportements des jeunes filles les plus nanties qui vont travailler dans les bourgs voisins et se citadinisent. Une fois illusionnées par les charmes discrets du modernisme, ces jeunes nanties cessent aussitôt de pratiquer le chant à tue-tête et ne fréquentent plus le bal des jeunes auquel elles préfèrent l'ambiance des night-clubs. Elles n'ouvrent plus leurs portes aux jeunes qui déambulent en groupe dans les villages le dimanche soir pour leur faire une visite dansante et chantante (*mersul la fete*). Bref, elles entrent dans un processus lent de « désochénisation » au terme duquel leurs propres amis d'enfance dansant et criant pendant le bal dominical leur paraîtront des époux indésirables. Cette brèche par laquelle l'ochénité finira par se dissoudre est déjà bien ouverte.

Quel meilleur moyen pour dissuader les candidates à l'évasion dans la non-ochénité que de chanter toujours plus haut et toujours plus fort, de danser vigoureusement à pas trottés (*tropotit*), ou de crier des vers satiriques où l'on se moque systématiquement de l'embourgeoisement ? Les violonistes professionnels ont eu un rôle décisif dans la montée du registre vocal, mais ils n'ont fait qu'épouser une tendance qui était le fait des Ochènes eux-mêmes. Pour tout dire, il s'est agi

d'un processus interactif. Il fallait que l'ochénité se fasse entendre de plus en plus fort pour se maintenir intacte. Les Ochènes se sont donc mis à chanter de plus en plus haut et de plus en plus fort jusqu'aux confins des limites physiologiques, et les musiciens ont trouvé les moyens musicaux de stabiliser cette tendance et d'en faire une institution. En tout cas, tout cela explique assez bien que le chant à tue-tête soit resté en pleine efflorescence jusqu'au début du XXI[e] siècle, tout particulièrement, pendant la dernière décennie de la période totalitaire.

Cela ne donne-t-il pas un grand poids à la conviction de Lomax et de Nettl selon laquelle, « a culture's favorite song style reflects and reinforces the kind of behavior essential to its main subsistence effort and to its central and controlling social institutions » ? Car le *danț* est bien à la fois un style musical local, une forme et une institution.

Depuis, les frontières de la Roumanie se sont ouvertes et la plupart des jeunes Ochènes partent à l'étranger pour gagner à grand peine de quoi financer les matériaux de construction de leur future maison qu'ils bâtissent eux-mêmes. Si tout se passe bien, ils reviendront au pays et réussiront à achever la construction. Ils fileront alors, avec les compagnes et les amis d'enfance qui les attendent, des jours plus heureux que ceux passés dans les squats de banlieue. De la sorte, ils auront retardé autant qu'il est possible le moment où les jeunes filles les rejetteront tous définitivement pour épouser en ville. Mais viendra le jour où le taux de célibat masculin prendra les proportions qu'il a actuellement dans les villages de certaines régions retirées de l'Europe occidentale. Et la tristesse s'installera dans les villages de l'Oach en même temps que le chant à tue-tête déclinera et s'éteindra. Puisse la musique empêcher que se réalise cette prédiction pessimiste !

Références

ACHIM Viorel
1998 *Țiganii în istoria României.* București : Editura enciclopedică.

AUBERT Laurent
2001 *La musique de l'autre, Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie.* Genève : Georg éditeur.

BARTÓK Béla
1967 *Rumanian Folk Music* (Volume one. Instrumental Melodies), Preface by Béla Bartók, edited by Benjamin Suchoff. The Hague : Martinus Nijhoff.

BOUËT Jacques
2002 « Une métaphore sonore : chanter à tue-tête au Pays de l'Oach (Roumanie) ». *Actes du Colloque La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen.* Université de Nice-Sophia-Antipolis, Parthenay : éditions Modal : 69-79 [article illustré de deux enregistrements de terrain dans CD encarté].

BOUËT Jacques, Bernard LORTAT-JACOB et Speranta RĂDULESCU
2002 *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie.* Nanterre : Paris X-Nanterre : Société d'Ethnologie. Avec DVD encarté.

DEFRANCE Yves
2001 « Aux sources de la recherche américaine.1950-2000 : un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl ». *Cahiers de Musique Traditionnelle*,14 : 249-273.

LÉOTHAUD Gilles
2001 *Grave, aigu et registration vocale dans les musiques de tradition orale.* Conférence inédite prononcée à l'Université Paul-Valéry/Montpellier III.

LORTAT-JACOB Bernard
1994 « Le jeu du kaléidoscope : hommage à Béla Bartók folkloriste ». *Il saggiatore musicale, Revista semestrale de musicologia* I(1) : 165-196. Firenze, Leo S. Olschki Editore.
2002 « Les faits musicaux ne sont pas des chose », in *Peut-on parler d'art avec les outils de la science, Les cahiers de l'IRCAM.* Paris : L'Harmattan : 452-478.

NATTIEZ Jean-Jacques
2000 *Rapport de lecture sur l'ouvrage de J. Bouët, B. Lortat-Jacob et S. Rădulescu 'À tue-tête' pour la collection « Hommes et musiques ».* Communiqué aux co-auteurs, non publié.

NETTL Bruno
1983 *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts.* Urbana and Chicago : University of Illinois Press.

RÉSUMÉ Dans son ouvrage *The Study of Ethnomusicology,* paru en 1983, Bruno Nettl invitait les ethnomusicologues à se pencher sur les *formes signifiantes,* auxquelles usages et fonction – notions moins désuètes qu'on ne le croit – confèrent tout leur sens. Bartók lui-même, avait pris pleinement conscience de la nécessité d'une telle approche et avouait avec une humilité scientifique touchante ses propres « déficiences » – c'est le mot qu'il emploie lui-même – sur ce point. À vrai dire, il n'avait pu effectuer que quelques courts séjours en Oach (Transylvanie du Nord) et la première guerre mondiale l'avait empêché d'y continuer ses investigations, ce qui le plongea d'ailleurs dans un profond « desappointment » dont il témoigne avec des accents émouvants dans *Rumanian Folk Music* (vol. I, p. 2-3). Il fallait donc revisiter l'Oach, terrain de choix pour l'ethnomusicologue de l'Europe rurale.

La musique du Pays de l'Oach se prêtait à merveille à une quête du sens à travers sa forme parce que cette dernière est fortement marquée par la fonction, les circonstances et les usages qui la génèrent. Ce cadre conceptuel permet en outre de repenser l'heuristique de l'Oach musical et d'aboutir à une richesse de sens inattendue, en écho à l'ouvrage *À tue-tête (chant et violon au Pays de l'Oach)* récemment paru (2002).

Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe

Nidaa Abou Mrad

L'application de la notion de forme musicale au contexte de la tradition musicale savante de l'Orient arabe pose problème. Certains types de séquences vocales et instrumentales répondent, certes, à des schémas structurels clairs et nets, faisant se succéder les segments mélodiques constitutifs selon un ordre préétabli qui est minutieusement décrit dans les traités autochtones. Il s'agit, en fait, de séquences mesurées, à cycles rythmiques, totalement précomposées, ce qui revient à dire que leur phrasé, dans sa fixité, est issu intégralement du répertoire traditionnel, ou bien qu'il est établi par un compositeur avant la performance[1]. La marge de transformation allouée au performeur est alors restreinte à une ornementation improvisée du phrasé, laquelle ne rallonge pas le débit de reproduction de ladite composition : aucune mesure n'est rajoutée ou retranchée au parcours rythmique et mélodique originel. Le degré de lisibilité – au premier degré – des formes de ces séquences est, de ce fait, proportionnel à celui du statisme de la performance, c'est-à-dire à celui de l'inféodation de cette dernière (réalisation) à la littéralité de l'œuvre (modèle).

En revanche, un grand nombre de séquences échappe à ce genre d'analyse fixiste. Leur phrasé est, en effet, partiellement ou totalement élaboré au moment de la performance musicale par un musicien (ou un ensemble de solistes) qui cumule en conséquence les fonctions de compositeur et de performeur. Aussi la prééminence des dynamiques improvisatives dans la constitution du phrasé de ces séquences impose-t-elle une fluctuation continue à leurs « formes ». A partir de ce point, les analyses peuvent suivre deux voies distinctes :

---

1 Terme emprunté à Laurent Aubert (2001 : 38-39) et Pierre Bois (Pearson 1996 : 55, n. 1) pour désigner ce qui est communément indiqué par les vocables exécution, interprétation et prestation.

- Se concentrer sur les formes musicales fixes ou fermées et négliger celles qui sont sujettes à des fluctuations structurelles en rapport avec l'improvisation, comme le suggère avec philosophie Hasan al-Kātib (théoricien arabe du X^e siècle): «En ce qui concerne les improvisations du musicien, c'est un domaine qui nous échappe» (Shiloah 1972: 138). C'est, du reste, l'attitude qui prédomine chez les pionniers de la musicologie orientaliste et les théoriciens et pédagogues arabes du XX^e siècle, en quête de formes et de répertoires à contours fixes (Lagrange 1996: 89).
- Analyser les séquences fluctuantes pour en saisir les rouages et établir des modèles descriptifs dynamiques qui tentent d'introduire de la lisibilité là où une certaine confusion semble régner sous couvert d'improvisation fourre-tout.

La seconde voie sera empruntée dans le propos qui suit, lequel constitue une tentative de repérage des structures formelles et des processus créatifs les animant au sein de la tradition musicale savante du Proche-Orient arabe, dans sa mouture réactualisée au XIX^e siècle.

La Renaissance musicale de l'Orient arabe

Née au cours de «l'Âge d'Or» de la dynastie Abbasside, la grande tradition musicale arabo-persane, devenue arabo-persano-turque à partir du XIV^e siècle, faisait jusqu'au XVII^e siècle office de référence normative dans l'ensemble de l'Orient musulman (During 1994: 107). Ce tronc s'est lézardé sous les assauts conjugués des particularismes régionaux qui ont poussé les trois composantes de cette tradition artistique à suivre des voies différentes, tant du point de vue des échelles modales, que des formes et de l'instrumentation, sans pour autant diverger dans leur essence. Aussi cette sphère culturelle ne connaissait-elle plus au début du XIX^e siècle que deux traditions artistiques et savantes dignes de ce nom, à Istanbul et à Alep, celle-ci se trouvant assujettie, par divers aspects, à celle-là[2]. Partout ailleurs, des traditions musicales citadines déliquescentes, pâles réminiscences d'une musique d'art délaissée, faute de mécénat et de climats propices.

La seconde moitié du XIX^e siècle a connu une conjoncture sociopolitique favorable qui a donné un second souffle à l'Orient arabe et plus particulièrement

2 La tradition musicale artistique alépine diffère radicalement de son homologue ottomane sur le plan verbal (arabe ou turc) et des formes vocales, avec la prédominance de la forme musicale du *muwaṣṣaḥ* (séquence vocale dont le texte poétique arabe est multimètre et multirime). Elle s'en distingue également par son attachement à l'intonation arabe du genre mélodique zalzalien (Abou Mrad 2002: ch. III).

à l'Égypte, du moins pour un bref moment à l'échelle de l'Histoire. La Renaissance arabe ou Nahḍa[3] est marquée par un climat d'effervescence culturelle au centre de laquelle on trouve des relents «d'Âge d'Or», aux côtés de questionnements identitaires et religieux, ainsi que d'irrésistibles aspirations à la modernité. Elle s'est traduite par des dynamiques de réforme et de renouvellement tous azimuts, notamment en religion, pensée politique, lettres et musique, qui ont emprunté des voies pour la plupart endogènes au XIX[e] siècle (Hourani 1962-1977). Les attitudes prônant des syncrétismes exogènes (occidentalismes) attendront l'achèvement de la Première Guerre mondiale pour prendre leur essor, en même temps que la réaction «salafiste[4]» dans ses différentes déclinaisons intégristes et fondamentalistes (Sayed 2003: 33-48).

Le prologue de la renaissance musicale arabe se déroule dans les cercles musicaux levantins. Le théoricien libanais Mīḫā'īl Maššāqah (1800-1888), disciple du musicien damascène Cheikh Muḥammad al-'Aṭṭār, en représente à la fois le fer de lance et le témoin qui réalise sa première mise en théorie (Maššāqah 1899).

La contagion gagne rapidement la vallée du Nil, qui connaît, au cours du dernier tiers du XIX[e] siècle et à l'instigation du khédive Ismā'īl Pacha (1863-1879), vice-roi d'Egypte, un courant de renouveau musical dominé par la figure du chanteur et compositeur 'Abduh al-Ḥāmūlī (1843-1901). Cette école[5] a élaboré une nouvelle musique de cour[6] à partir de la tradition musicale populaire citadine égyptienne, en l'enrichissant d'éléments provenant des musiques savantes ottomane et alépine, introduites depuis plus d'un siècle en Egypte, et des traditions musicales religieuses et parareligieuses soufies locales et régionales (Abou Mrad 1991: 141-150 et 2003: 49-70 et Lagrange 1996, ch. III).

Aussi cette réforme a-t-elle permis l'éclosion d'une nouvelle tradition musicale artistique égyptienne et, plus généralement, arabe proche-orientale, sorte d'avatar moderne de la tradition médiévale de l'Orient arabo-musulman, aux côtés de la tradition musicale savante iranienne du *radīf,* axée sur les modes *dastgāh*, apparue à la fin du XIX[e] siècle (During 1994: 108 et 220-229), tout comme la renaissance des traditions du *maqām* iraqien (Hassan 1987: 143-149 et 2003: 99-116) et du *mugām* azéri.

---

3 Ce terme désigne la période qui s'étend de la campagne d'Egypte (1798) et du règne de Muhammad 'Alī Pacha (1805-1848) à l'entre-deux guerres (Hourani 1962). La Nahḍa atteint néanmoins son apogée au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle.

4 Attitude se référant à un «Islam primordial» *(salaf al-ummat)* idéalisé.

5 «Ecole [de la Nahda] doit être compris ici dans le sens de communauté esthétique et stylistique dans la composition et l'interprétation.» (Lagrange 1996: 76-77). La mouvance d'al-Ḥāmūlī comprend notamment les chanteurs et compositeurs Muḥammad 'Uṭmān, Yūsuf al-Manyalāwī, Salāmah Ḥigāzī, le joueur de *qānūn* Muḥammad al-'Aqqād, le violoniste Ibrahim Sahlūn et le joueur de *nāy* Amīn al-Buzarī. Hormis Ḥāmūlī et 'Uṭmān, des anthologies d'enregistrements 78 tours de ces artistes ont été republiées en CD au cours des quinze dernières années (Ocora Radio France et Club du Disque Arabe).

6 D'où l'expression «école khédiviale» proposée par Bernard Moussalli (1991).

Fig. 1:
'Abduh al-Ḥāmūlī (1843-1901).

De fait, il s'agit d'une musique savante, car elle repose sur un langage riche et complexe, doté d'une théorie écrite[7], et fait intervenir à chaque moment des schémas de renouvellement créatif. La richesse de cette tradition réside dans les échelles et les structures modales héritées du système médiéval, dans lesquelles s'insèrent des nuances d'intervalles et des idiosyncrasies mélodiques porteuses de spécificités culturelles, d'une part, et, d'autre part, dans les équations complexes de l'articulation mélodique et rythmique. La créativité instantanée s'exprime à chaque moment de la performance musicale qui se trouve organisée sous forme de *waṣla,* ou succession de séquences instrumentales et vocales se déroulant au sein d'un même mode *maqām*, et assumée par le *taḫt* ou ensemble de solistes chanteurs et instrumentistes.

---

7 Commencée par Mikhā'īl Maššāqah, la mise en théorie de cette tradition s'est poursuivie par Muḥammad Kāmil al-Khula'ī (1904-1906) et Alexandre Chalfoun (1922-1926). Le baron Rodolphe d'Erlanger (1949 et 1959) est le premier à proposer pour le système mélodique de la tradition vivante un outillage théorique et musicologique puisé dans la littérature médiévale. La question du caractère savant de la musique khédiviale est approfondie par Frédéric Lagrange (1994: 455-467).

Dialectique de la cantillation et de la ritournelle

L'analyse du processus de constitution (ou de reconstitution) d'une tradition artistique, comme celle du Proche-Orient arabe, à partir de traditions populaires locales, en interaction avec des traditions musicales savantes régionales préexistantes, fortement imprégnées de religion, ou du moins de spiritualité, invite à cerner les affiliations culturelles des éléments musicaux engagés dans ce remue-ménage.

Sans adopter la démarche de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), la ritournelle apparaît comme une séquence musicale compacte, à fort enracinement territorial[8]. Par exemple : un motif mélodique mesuré, fixe et récurrent, un « modèle dense », « monomodulaire figé » (Lortat-Jacob 1987 : 49-59) ou à variations restreintes, facile à retenir, repérable quant à son origine culturelle (souvent populaire et profane) et se prêtant volontiers à une performance collective.

Dans un autre registre, la cantillation, lecture mélodieuse soumise à la métrique prosodique d'un texte et à une structure mélodique modale, permettant l'improvisation, tout en restant assujettie à l'exemplarité d'un corpus mélodique traditionnel, réfère à un modèle musical moins densifié[9] que celui de la ritournelle.

L'opposition cantillation/ritournelle recouvre, de fait, la polarisation entre parole et geste, de même que la dialectique non mesuré/mesuré qui régente toute rythmique. Cette dichotomie s'exprime dans les traités arabes médiévaux sur la musique par l'emploi de métaphores littéraires qui permettent de marquer la différence entre mélodie mesurée et mélodie non mesurée. Ainsi Al-Kātib (Shiloah 1972 : 143) oppose-t-il, à la fin du X^e^ siècle, *laḥn mursal wa-mutawāṣil,* non mesuré (dépourvu de pulsations isochrones) et continu, à *laḥn muḥarrar wa-muqaṭṭaʿ*, mesuré avec netteté (grâce à des pulsations isochrones lentes), le *mursal* étant de la prose, du point de vue littéraire (selon Al-Baqillānī, cité par Shiloah, *ibid.*). De même et au XV^e^ siècle, le *Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Muḥammad II* (Erlanger 1939 : 233) opère une nette distinction entre *naẓm a-n-naġamāt* (élaboration mesurée de la mélodie), lorsqu'il s'agit de « chanter des vers sur des notes mesurées (*naġamāt muwaqqaʿa*) », et *natr a-n-naġamāt* (élaboration non mesurée de la mélodie), quand il faut « chanter des vers sur des notes libres (*naġamāt ḥurra*) », et ce, en étendant au plan musical la dialectique littéraire entre *naẓm* – versification poétique (paroles mesurées) et *naṯr* – prose (paroles libres).

---

8 Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980, chapitre « La ritournelle »), posent la notion de territoire, « au sens *non exclusivement spatial* d'agencement de rapports de voisinage, de rapports différentiels définissant eux-mêmes des singularités au sein de multiplicités de type conceptuel aussi bien que physique » (During 1994 : 130). Ils définissent la ritournelle de la manière suivante : « En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux. » (Deleuze et Guattari 1980 : 397).

9 « [Les modes toponymes et ethnonymes] se sont reterritorialisés dans l'espace idéel de la musique moyen-orientale, dans le plan des formes, des systèmes musicaux » (During 1994 : 131).

Musicalisation du verbe : la cantillation

Selon la typologie rythmique de Jacques Chailley (1996 : 17), le rythme verbal, non forcément isochrone, se voit privilégié dans la musique vocale, où il s'associe volontiers à la déclamation des paroles. « Le rythme verbal est moins fréquent dans la musique instrumentale, encore qu'il y ait souvent décalque de l'un sur l'autre ».

La cantillation désigne une musicalisation traditionnelle de la récitation d'un texte. Il s'agit à la base de la mélodisation d'une prose sacrée, dans le cadre des religions monothéistes (judaïsme, christianisme, islam), mettant en avant la parole révélée, ancrage de la prière, de la prédication et de l'enseignement, ainsi que de la dévotion tant personnelle que collective (Shiloah 2003 : 316-317). Rejetant le caractère mondain du ton de l'orateur – qu'il fût politicien ou philosophe – le lecteur enseignant a toujours eu tendance à « mélodiser » sa lecture, permettant ainsi de protéger l'énoncé du *Logos* divin par une stylisation traditionnelle des intervalles de la voix (Corbin 1960-2000 : 61-62)[10].

L'amplification du texte scripturaire se traduit, sur le plan métrique, par la mise en valeur du débit microrythmique des syllabes successives du texte et, sur le plan mélodique, par une articulation du phrasé, laquelle est centrée sur les cordes de récitation et entrecoupée de formules mélodiques qui marquent l'intonation et la ponctuation (disjonctive, conclusive, etc.) et soulignent ainsi la structure modale (Chailley, *ibid.* : 110 et Corbin, *ibid.* : 62).

En appliquant les critères d'analyse de Bernard Lortat-Jacob (1987 : 45-59), la cantillation procède d'une musique improvisée non mesurée, plurimodulaire (mettant en jeu des unités inféodées au débit microrythmique de la prose, d'ordre et de dimension fort variés, se regroupant dans des espaces irréductibles les uns aux autres), dans laquelle les modes (partie intégrante du modèle) sont figurés progressivement, par paliers.

La forme arabe du *taqsīm* (littéralement : morcellement) peut être assimilée à une sorte de « cantillation instrumentale » d'une prose virtuelle, implicite, imprononcée. La musique ottomane emploie le même terme *taksīm*[11] pour désigner l'improvisation vocale et l'improvisation instrumentale. Cette forme est envisagée par Jean During (1987 : 34) comme un ensemble morcelé et impromptu de séquences, voire de modules modaux enchaînés les uns aux autres. L'ordre de succession de ces mêmes modules, représentant une sorte de projection ou d'effectuation temporelle de l'architecture du mode exploré, réalise ce que Bernard Lortat-Jacob (*ibid.* : 54-56) – dans la foulée de Riccardo Canzio décrivant *l'ālāp*

---

10 « Dans les deux liturgies [judaïque et chrétienne initiale], la parole chantée a valeur mystique. Elle n'est pas un art en soi, elle n'est pas un ornement du culte, mais une sorte de pont entre l'homme et Dieu. En sorte que, dans le rituel juif, toute parole est plus ou moins cantillée pour recevoir, du son musical, cette ampleur sonore, cette solennité qui la porte jusqu'aux régions instinctives de l'être. »

11 Les premières mentions écrites de cette forme remontent aux sources ottomanes du début du XVII[e] (Feldman s.d. : 9).

indien (1982, cité par Lortat-Jacob *ibid.*) – désigne par «parcours obligé»: la durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective. Aussi le modèle intervient-il dans leur ordre d'apparition, qui est régulé par des seuils de gradation et de rupture.

Si la dimension rythmique de la cantillation est directement soumise à la métrique prosodique, sa dimension mélodique est assujettie à des normes plus complexes. Il ne suffit pas, en effet, de faire référence à la structure d'un mode mélodique donné, pour que surgisse, comme par magie, le phrasé idoine. Dans certaines formes primaires de cantillation, la modalité peut, certes, se résumer – outre la définition de l'échelle, des degrés pivots et autres registres de récitation, et outre l'expression d'un *éthos* (*'aṭar* ou *ḥāl*)[12] déterminé – à un certain nombre de formules d'intonation, de ponctuation et de conclusion. Il s'agit de la notion de «mode formulaire» chère à Tran Van Khé (1971). Dans les formes élaborées de cantillation, en revanche, l'élaboration instantanée du phrasé se fait en référence à un modèle constitué d'un grand nombre d'exemples mélodiques, propres à leurs modes respectifs. Il s'agit d'un «répertoire modèle», expression par laquelle Jean During (1991) désigne en particulier le *radīf* iranien, corpus traditionnel de référence qui repose sur des phrases exemplaires, non mesurées et cantillatoires: les *gushe*. De même, la tradition musicale savante du Proche-Orient arabe englobe des répertoires modèles propres aux formes existantes. Les recueils édités au XIX[e] siècle[13] en ont perpétué les textes, regroupés par modes et formes. Les enregistrements gravés sur 78 tours, avant la Grande Guerre, en ont immortalisé la musique. Au-delà du rôle de référence normative («modèle inerte»), ce répertoire modèle «joue le rôle d'une matrice et prend dans ces circonstances une fonction génératrice» (Lortat-Jacob 1987: 51).

Quant à l'expression en langue arabe de la notion de cantillation, dans un contexte islamique aussi bien que chrétien arabophone, elle se trouve être plurale, parfois ambivalente. Ainsi, le terme *tajwīd*, qui signifie perfectionnement, prend dans un contexte religieux le sens de «parure de la récitation (*qirā'a* ou *tilāwa*)» des versets du Coran. Partant, sa réalisation prend deux sens différents et complémentaires: perfectionnement de l'élocution et perfectionnement de la musicalisation de la récitation. Il y a lieu de distinguer trois niveaux de récitation:

1. Le *tajwīd-taḥqīq*: stricte observance des règles canoniques de la langue arabe quant à la grammaire, la phonétique et la prosodie, celle-ci imposant une juste

---

12 Concept développé par les philosophes de l'antiquité grecque et du Moyen Age arabo-persan (les termes sont *'aṭar* et *ḥāl* dans ce cas) et repris par les théoriciens de la musique ecclésiale byzantine, signifiant notamment: caractère éthique et esthétique véhiculé par un texte ou une phrase musicale, pouvant induire un état psychologique déterminé chez l'auditeur, voire un état spirituel (voir: Farmer 1926-1986, Reinach 1926, Abou Mrad 1989). La question du plaisir musical associé à la cantillation coranique est étudiée par Frédéric Lagrange (1996: 55).

13 Du recueil de *muwaššaḥāt* intitulé *Safīnat al-mulk* et édité 1840, par Muhammad Šihāb a-d-Dīn, au recueil de *muwaššaḥāt* et de *adwār* édité par Muḥammad Kāmel al-Khula'ī dans son ouvrage théorique *Kitāb al-Mūsīqī a-š-šarqī* (1904).

répartition des durées relatives sur les syllabes successives, ainsi que le respect de la ponctuation, pauses ou arrêts (Shiloah 1991 : 92).

2. Le *tartīl*[14] simple : style de cantillation syllabique qui attribue à chaque syllabe un seul son mélodique, sur une tessiture modale exiguë, et qui n'admet que très rarement une ornementation, du reste, fort compacte.
3. Le *tajwīd-qirā'a bi-l-'alḥān* : style de cantillation ornée et mélismatique qui s'inscrit dans les schémas mélodiques de la musique savante de l'Orient arabe[15].

Au total, pour arabiser « cantillation » dans un sens générique ou général, il convient d'employer une expression de type « récitation chantée », comme « *tilāwa murannama* »[16].

Les procédés de lecture chantée sont appliqués également à la poésie arabe classique, qu'elle fût mystique ou profane, de même qu'à la poésie dialectale. Plus encore, *inšād* signifie, depuis l'époque préislamique et jusqu'au X^e^ siècle, à la fois déclamation d'un poème classique (*qaṣīda*) et récitation chantée ou cantillation (restreinte d'un point de vue musical) du poème. Or, la poésie suppose l'instauration d'une métrique prosodique, donc d'une forme de périodicité du débit rythmique inhérente aux paradigmes de la versification arabe. Cependant, l'intrusion d'une périodicité microrythmique verbale n'entraîne pas forcément l'établissement d'une périodicité rythmique globale ou macrorythmique : mesure ou cycle rythmique. La cantillation poétique reste alors non mesurée ou à rythme anisochrone. C'est du reste, semble-t-il, la tendance dominante dans les pratiques musicales préislamiques, en dehors du *ḥidā'* (et de son dérivé, *an-naṣb*) ou chant des caravaniers qui correspond à une convergence entre le rythme gestuel des chameaux et le rythme verbal du paradigme métrique du *ḥidā'*, c'est-à-dire le *rajaz* (« *mustaf'ilun* ») premier mètre prosodique dont les poètes arabes se seraient servis (Erlanger 1959 : 158).

Avec l'avènement de la musique artistique à Damas, pour les Omeyyades, puis à Bagdad, pour les Abbassides, une nouvelle forme musicale s'est constituée

---

14 *Tartīl*, dérivé du verbe *rattala*, supporte également les deux sens de *tajwīd*.

15 Tout en respectant sur le plan rythmique et phonétique les contraintes prosodiques susmentionnées, le récitant s'autorise à des répétitions de fragments de versets, sans répétition mélodique, selon les aléas de la respiration, et élabore un phrasé mélodique complexe et varié, à caractère formulaire improvisatif, dont l'ambitus dépasse parfois les deux octaves et qui module aisément, parfois d'une manière brusque et se conclut par des cadences ou *qaflāt* (sing. *qafla*) à l'emporte-pièce (Lagrange 1996 : 52-57).

16 Pour « récitation », *qirā'a* est inféodée à Qur'ān ou Coran et admet le sens de lecture introvertie. On lui préférera *tilāwa* qui affirme l'extraversion de la lecture. Pour « chantée », il faut éviter tout usage de *ġinā'* (chant artistique), totalement entaché de profanité et associé à l'idée de composition à rythme cyclique, et d'*inšād* qui se rapporte au chant (y inclus la cantillation, voir paragraphe suivant) de la poésie. En revanche, *tarnīm*, qui provient du verbe *rannama*, souligne l'aspect mélodique du chant, notamment par son dérivé emphatique *tarannum* (pl. *tarannumāt*) qui provient du verbe *tarannama* (amplification de *rannama*) et signifie « modulation de la voix », c'est-à-dire « mélisme » (à caractère improvisatif) ou « vocalise » (Sībawayhī, cité par Shiloah 1972 : 198), y compris, dans sa forme extrême, « mélismes sans paroles », autrement dit, sur onomatopées. Aussi l'auteur de ces lignes préconise-t-il de traduire cantillation par « *tilāwa murannama* ».

à partir du mariage entre la *qaṣīda* et les cycles rythmiques arabes néoformés (probablement sous influence Sassanide). Il s'agit du *ṣawt*, qui dominera jusqu'au XIII[e] siècle toute la production musicale de l'Orient arabe. Cette forme est constituée de deux parties, selon le chroniqueur du X[e] siècle Abū Al-Faraj Al-Iṣfahānī (1927-1974, V: 427), successivement: *le našīd*[17], cantillation probablement non mesurée et le *basīṭ* qui emploie une mélodie mesurée et rigoureusement calquée sur le texte, sans addition de mots ni de musique (Erlanger, 1939: 244) qui est reprise à l'identique à l'énoncé de chaque vers du *ṣawt* (Poché, 1995: 41-42). Quelques décades plus tard, Al-Kātib (Shiloah 1972: 129) en se référant à Al-Kindi (IX[e] siècle) affirme que «le *našīd* consiste à chanter au début d'un poème, ou au début d'un discours qui n'est pas en vers, quelques mots dont la mesure ne sera pas marquée et que le *istihlāl* consiste à exécuter, au début d'un chant, un seul mot dans un rythme libre.» Il précise ensuite que le *našīd* peut se dérouler sur plusieurs vers. Ainsi, ces formes introductives du *ṣawt*, toutes deux cantillatoires non mesurées, se distinguent par le fait que le *našīd* consiste en un récitatif rigoureux d'un ou de deux vers, tandis que l'*istihlāl*, se saisissant d'un seul mot, est sujet à une inventivité débridée, préfigurant le *taqsīm-Yā leyl* de la Nahḍa.

Tel est également le cas du *taġazzul*, ou de la première partie (*šaṭr*) de *našīd al-'Arab*, formes décrites au XV[e] siècle dans le *Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Muḥammad II* (Erlanger 1939: 233), en tant que séquences répondant aux attributs de *naṭr a-n-naġamāt*, élaboration non mesurée de la mélodie (*naġamāt ḥurra*).

Il en est de même pour la *qasīda'alā laḥnin mursal*, forme de poésie arabe classique cantillée pratiquée aux XVIII[e] et XIX[e] siècles notamment par les milieux soufis des grandes villes du Proche-Orient. Cette cantillation impromptue peut être accompagnée par des instruments qui préludent par l'improvisation de *taqāsīm* et reproduisent en écho l'énoncé vocal sous forme de *murāsala* et *tarjama*.

Ces procédés sont également à l'œuvre dans le traitement du *mawwāl*, forme de poésie dialectale cantillée répandue dans l'ensemble du Proche-Orient, ayant donné naissance, au cours du dernier tiers du XIX[e] siècle, à une forme de chant artistique égyptien improvisé (Lagrange 1994: ch. V).

Musicalisation du geste: la ritournelle instrumentale

Selon la vision rythmique développée par Jacques Chailley, le rythme gestuel, stylisation des gestes réguliers de la marche, de la danse, etc., se démarque du rythme verbal, stylisation du rythme de la parole dans l'idiome employé. «Le rythme gestuel isochrone, privilégié au départ dans la musique instrumentale, a souvent contaminé la musique vocale. [...] Son exaspération souvent répétitive [est] fréquente dans les musiques à vocation magique» (Chailley 1996: 17-18).

---

17 Substantif dérivé du verbe *anšada* dont provient également *inšād*.

La ritournelle instrumentale, *tarǧī', lāzima* ou *tašyi'a*, apparaît comme un (sinon le) prototype de mélodisation du geste et de précomposition musicale. Par la périodicité de la pulsation isochrone, ou des battues cycliques macrorythmiques, la ritournelle colle aux pas du geste (danse, marche). Par la périodicité de ses occurrences mélodiques dans le cycle rythmique, la ritournelle s'homologue aux figures de ce même geste. Elle constitue le degré zéro du «modèle monomodulaire figé».

Musicalisation de la parole et du geste : types intermédiaires

En dehors de la cantillation non mesurée stricte, la musicalisation de la poésie peut s'appuyer sur un macrorythme périodique, représenté, au minimum, par la mesure binaire simple de la *waḥda* et, au maximum, par un cycle rythmique complexe. Lorsque la mesure au sein de laquelle se déploie le rythme verbal demeure discrète et ne perturbe que très modérément le débit microrythmique, tout en n'imposant pas de récurrence mélodique modulaire, la musicalisation des vers prend l'aspect d'une cantillation mesurée. La périodicité est concrétisée dans ce cas par l'usage minimaliste de la mesure binaire de la *waḥda*.

Quant à la cantillation instrumentale, elle ne représente pas un type intermédiaire entre cantillation et ritournelle, mais entre cantillation et musique instrumentale. Il s'agit de la forme improvisative du *taqsīm* précédemment décrite. Le phrasé instrumental de cette forme, en l'absence de toute parole explicite chantée, reflète par son débit microrythmique les idiosyncrasies métriques de la langue arabe, méritant totalement la dénomination de cantillation instrumentale.

En revanche, lorsque le rythme gestuel prend le pas sur le rythme verbal, et qu'une «modularité figée» se met en place par le biais de la cristallisation de plages musicales strophiques respectant à peine la métrique poétique, il ne s'agit plus d'une cantillation mesurée de la poésie, mais d'une musicalisation fixiste et répétitive de cette dernière selon les normes hymniques : *al-inšād* (du verbe *anšada*), selon son acception moderne.

Rappelons que l'hymne de l'antiquité grecque est une composition poétique à caractère strophique, chantée sur une seule mélodie et accompagnée souvent de gestes et de déplacements (*Encyclopédie de la musique,* 1983-1993-1995 : 366). Le psaume joue un rôle équivalent dans le contexte hébraïque en sorte qu'une tradition ecclésiale ancienne, selon Solange Corbin (*ibid* : 127), aurait mis dans le même sac «hymnes, psaumes et cantiques» pour signifier «louange chantée et adressée à Dieu». Dès le IV^{e} siècle l'Eglise syrienne a développé avec Saint Ephrem un riche répertoire hymnique en réaction aux corpus semblables mis en vogue par les cercles hérétiques.

Dans le contexte arabe, une mutation s'opère au XV^{e} siècle quant au concept de l'*inšād,* avec l'apparition de *našīd al-'arab* (hymne des Arabes), forme

bipartite dans laquelle les deux ou quatre premiers vers (*bayt*, pl. *abyāt*) sont cantillés selon un rythme anisochrone (*naṯr a-n-naġamāt*), tandis que les deux suivants sont chantés sur une seule et même mélodie mesurée (*naẓm a-n-naġamāt*) assise sur un cycle rythmique (Erlanger 1939: 233-235).

De fait, *našīd al-'arab* prend la place de l'ancien *ṣawt*. La seconde partie du *našīd* nouvelle manière s'apparente au *basīṭ* (qui continue à être chanté en langue arabe), ainsi qu'au *qawl* (forme médiévale arabe tardive, dérivée du *ṣawt*) et à la forme persane homothétique, le *gazel*. Ces quatre formes admettent souvent (depuis le XIV[e] siècle[18]) une séquence intercalaire médiane mélismatique: *ṣawt al-wasaṭ* ou *miyat ḫāna* (mélodie médiane, qui deviendra la *ḫāna* du *muwaššaḥ* et la *miyān* du *beste* au XVII[e] siècle), transformant la section mesurée à deux vers et mélodie unique AA en une forme récurrente AABA. La partie B est souvent prolongée par une séquence d'onomatopées, désignée par *tarannum*, sorte de trope d'interpolation dépourvu de sens verbal et remplaçant un long mélisme.

A partir du XVII[e] siècle, l'*inšād* prend la forme du *muwaššaḥ* à Alep et du *beste* à Istanbul. Le *muwaššaḥ* d'un point de vue littéraire est une forme de poésie arabe plurimètre et pluririme, apparue au X[e] siècle en Andalousie. Cette forme poétique s'est ensuite répandue dans les contrées du Mašreq. Aussi les cercles musicaux d'Alep s'en sont-ils emparés et lui ont-ils appliqué le schéma AABA de musicalisation du *qawl* et du *basīṭ*. En règle générale seuls quatre vers étaient retenus d'un *muwaššaḥ* littéraire – ou, souvent, d'une *qaṣīda* traitée ici en *muwaššaḥ* musical – pour devenir les sections suivantes: *dawr* 1, *dawr* 2, *ḫāna, qafla* (AABA).

Les musiciens d'Istanbul ont fait de même en appliquant le schéma musical du *gazel* persan et du *basīṭ* arabe à la poésie en quatrains turcs de type *gazel* (poésie amoureuse) désignée par *murabba'* et ce, selon le schéma suivant: *zemīn*, *zemīn*, *miyān*, *zemīn*, la séquence pouvant être prolongée par un *terennum* (Feldman s.d.: 18-19). Ainsi sont nés le *muwaššaḥ* chanté alépin et le *beste* ottoman, dont la forme musicale obéit au schéma AABA, A étant la mélodie principale des vers (*bayt, dawr, zemīn*) et B étant celle de la mélodie médiane (*miyān, ḫāna*).

Quant aux milieux confériques soufis du Proche-Orient, ils ont adapté à la forme du *muwaššaḥ chanté* des textes religieux de louange du Prophète (*madīḥ nabawī*), plus rarement des textes mystiques et ce, probablement, depuis le XVII[e] siècle. Cela a donné naissance à la catégorie musicale hymnique islamique de l'*inšād* (*muwaqqa') dīnī* ou du *tawšīḥ dīnī*.

Si la cantillation est œuvre de soliste et la ritournelle l'affaire d'un ensemble instrumental ou vocal, les musiques strophiques à caractère hymnique, comme

---

18 Le *Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Muḥammad II* (Erlanger 1939: 235-236) fait référence à 'Abd al-Qādir Al-Gaybī Al-Marāġī (d. 1435) lorsqu'il décrit les différentes formes musicales. Un *qawl*, attribué à Ṣafiy A-d-Dīn Al-Urmawī (XIII[e] siècle) et noté alphabétiquement au début du XIV[e] siècle par les soins de Quṭb A-d-Dīn A-š-Šīrāzī, et transcrit en notation moderne par Owen Wright (1978: 282-291), comprend une séquence intercalaire médiane mélismatique à tropes onomatopéiques (*Tīlī larā dīr nā...*), qui répond au descriptif de *ṣawt al-wasaṭ*.

l'*inšād muwaqqa'*, admettent les deux types de performance, voire privilégient l'alternance *solo-tutti*. Le responsorial est précisément un moyen de régenter cette alternance.

La forme basique ou primitive du responsorial consiste en la reprise en chœur et en homophonie, en respectant sa longueur ou en le raccourcissant, l'énoncé du soliste (Poché 1995: 150). S'agissant d'un énoncé en solo de type cantillatoire non mesuré, la réponse du chœur, tout en respectant l'aspect cantillatoire originaire, se simplifie et se densifie pour devenir un fragment mixte cantillatoire et monomodulaire. Al-Kātib (Shiloah 1972: 124) décrit à cet égard le *tarǧī'* (recyclage) qui consiste en un module formé de notes longues empruntées à la mélodie sur laquelle est chanté le vers et qui sont reprises sous forme de ritournelle.

Cette influence «densifiante» du responsorial s'exerce également sur l'énoncé du soliste qui est généralement de type poétique versifié, comme dans les Psaumes et l'*inšād*. Il s'agit alors d'une forme de psalmodie responsoriale faisant alterner les énoncés cantillatoires mesurés du soliste (célébrant ou autre) avec les réponses simplifiées du chœur.

Dans la forme élaborée du responsorial, représentée par le *responsorium* ou répons liturgique chrétien, c'est une ritournelle chorale autonome, l'antienne (latine) ou *l'antiphona* (byzantine), qui répond aux versets entonnés par le célébrant.

On retrouve ce genre de traitement notamment dans les pratiques musicales islamiques hymniques de l'*inšād* et du *tawšīḥ* (voir *supra*), lorsqu'une ritournelle vocale, *tarǧī'* ou *lāzima*, s'insère dans le cours du chant strophique. En conséquence de cette inférence, une sorte de féconde irrégularité s'installe dans le déroulement du phrasé du soliste qui se met à improviser et à interpoler des modules musicaux inédits, habillés des strophes préexistantes et ce, en porte-à-faux quant à la régularité de l'énoncé des ritournelles. Les effets de tuilage vocal hétérophonique entre les «tirades» cantillatoires mélismatiques (modérément) mesurées, improvisées par le chantre (*munšid*) et les réponses du petit chœur de la *biṭāna* (qui rassemble un petit effectif de chantres chargés d'énoncer les versions conventionnelles des modules vocaux) sont caractéristiques de l'*inšād* de haute volée.

Moins animé est le type de psalmodie responsoriale pratiqué dans les traditions musicales populaires de la région, notamment la *'Atāba-Mījanā*, et le *zajal* libanais[19], formes cantillatoires poétiques populaires à ritournelles, ou dans le *šallāl* yéménite (Poché 1995: 150). Dans d'autres cas, la ritournelle vocale et chorale est totalement homogène aux énoncés du soliste, auquel cas il s'agit d'une forme vocale à refrain-couplet, dans laquelle alternent deux modules musicaux

---

19 Christian Poché (*ibid.*: 58) rapporte que le *zajal* libanais est pratiqué surtout par les communautés chrétiennes qui ne craignent pas d'affirmer qu'il a été inventé par Saint Ephrem à Edesse au IV^e^ siècle.

(parfois identiques), revêtus d'un texte constant pour le module-refrain et d'un texte variable pour le module-couplet.

Les traditions musicales populaires du Proche-Orient arabe font grand cas de cette forme de chanson bimodulaire, communément désignée par *'uhzūja*, le refrain étant nommé *radda* ou *maḍhab*. Ce dernier vocable désigne notamment la première partie de la *ṭaqṭūqah* populaire citadine, connue dès le XIX^e^ siècle en Egypte, et de son équivalent alépin le *qadd*. Il s'agit d'une chanson en poésie dialectale, s'appuyant sur un cycle rythmique binaire et répondant à une structure formelle bimodulaire répétitive, faisant alterner – du point de vue verbal – refrain *maḍhab* et couplets *aġṣān* (sing. *ġuṣn*).

Par ailleurs, des modules instrumentaux peuvent s'insérer dans le déroulement d'une composition vocale strophique. Deux types se distinguent à cet égard: le court prélude intégré à la composition vocale et les modules intercalaires. En matière de préludes, il s'agit d'abord de la *ṭarīqa* (pl. *tarā'iq*, signifiant «voie», «manière») médiévale, court prélude instrumental apparu en musique savante arabe entre le IX^e^ et le X^e^ siècles, probablement en imitation des *rawāsīn* ou préludes persans (Shiloah 1972: 197). Cette séquence avait pour rôle d'esquisser rapidement l'architecture modale laquelle était elle aussi désignée par *ṭarīqa* jusqu'au XIII^e^ siècle. Cette forme est intégrée à la fin du Moyen Age à chacune des formes vocales majeures arabes et persanes, c'est-à-dire le *basīṭ* isolé et les quatre formes de la *nawbah*: *qawl*, *ġazal*, *tarānah*, *frudāšt*, tandis que les praticiens commencent à la désigner par *pišru* (Erlanger 1939: 230). Elle donne probablement naissance au *pešrev* ottoman au XVI^e^ siècle.

Le *dūlāb*, court prélude instrumental, ébauchant et amorçant le mode, employé dans la musique savante de la Nahḍa du Proche-Orient arabe, représente, en quelque sorte, un succédané tardif de la *ṭarīqa* médiévale. Cette forme est à la base bipartite, avec une section introductive répétable et une autre conclusive (SISC ou SISISC). Une section médiane répétable peut s'intégrer à l'édifice qui devient tripartite (SISMSC ou SISISMSMSC).

Quant à la première mention nominative d'une ritournelle instrumentale intégrée à un chant, elle est le fait d'Al-Kātib au X^e^ siècle (Shiloah *ibid.*:125). Il s'agit de la *tašyi'a* (accompagnement) qui est un module généralement instrumental (mais qui peut être chanté), énoncé après la fin de la mélodie d'un vers, à l'instar de la *harǧa,* ritournelle et postlude de la forme poétique du *muwaššaḥ* arabo-andalou. La *tašyi'a* (également appelée *bāzkišt*), tout comme le prélude *ṭarīqa,* encadre les différentes sections des formes vocales majeures arabes et persanes des XIV^e^-XV^e^ siècles.

Plus généralement, l'accompagnement du chant et les répliques instrumentales sont regroupés depuis le Moyen Age sous le terme générique de *muḥāsaba*. Cette dernière comprend réplique instrumentale en écho ou imitation, nommée *tarǧama*, et ritournelle, comme elle intègre l'interpolation instrumentale d'incises mélodiques et rythmiques, ou *mīzān,* que l'on rencontre dans les formes vocales

majeures de la Nahḍa. *Tarǧama*, ritournelle et *mīzān* sont souvent pareillement appelés *lāzima mūsīqiyya* (Helou 1972: 180).

Dans un autre registre, on parlera d'*inšād* instrumental. Ainsi, les formes précomposées et mesurées de musique instrumentale ottomane, *pišrū* ou *pešrev* (*bašraf* en arabe) et *semā'ī* (*samā'ī*), dérivent de formes à caractère strophique.

Le *pišrū*, aux XIV^e^-XV^e^ siècles, est soit chanté (généralement) sans texte (onomatopées), soit joué par des instrumentistes. Il comporte des strophes instrumentales en nombre impair qui alternent avec une ritournelle appelée *tarǧī' band*, ou *sar-band pišrū* (Erlanger 1939: 245).

Quant au *semā'ī* instrumental, il dérive des *semā'ī* vocaux, hymnes mystiques employées dans le cadre de la cérémonie musicale *āyīn* ou *ā'īn*, appartenant au genre du *samā'* ou concert mystique, propre à la confrérie des Mevlevi (Feldman s.d.: 9). Une transe communielle ritualisée (danse giratoire) à induction et conduite musicales est l'aboutissement habituel de ce type de séances (Rouget 1980: 391-393, During 1988: 174-185).

Plus récemment, la forme musicale de ces compositions fait alterner quatre modules mélodiques – les *ḫānāt* (sing. *ḫāna*) – avec la ritournelle *taslīm*: K1TK2TK3TK4T. Ces formes sont introduites en Syrie et en Egypte au cours du XIX^e^ siècle, et adoptées par les *taḫt*-s ou consorts instrumentaux arabes de la Nahḍa, moyennant leur adaptation aux genres mélodiques arabes. Leur exécution au cours d'une *waṣla* peut être assimilée à une forme d'*inšād* instrumental, sorte de *muwaššaḥ* ou de *beste* à ritournelle et sans paroles.

Par ailleurs et en musique instrumentale traditionnelle populaire, la ritournelle *lāzima mūsīqiyya* constitue la base autour de laquelle s'élabore le phrasé. La référence à la danse est claire. L'aspect répétitif de ces ritournelles instrumentales n'est pas sans rappeler les rituels populaires de transe cathartique à induction musicale pratiqués en Egypte, notamment dans le cadre du *Zār* et des lamentations funèbres, réminiscence de pratiques païennes anciennes (Lagrange 1994: 29-34).

La stylisation de ces séquences, dans un contexte artistique non ritualisé, conduit à des formes instrumentales équivalentes à la psalmodie responsoriale, dans laquelle des formulations de type cantillatoire mesuré improvisées alternent avec des réponses collectives, éventuellement avec des ritournelles à part entière. La forme du *hawā'ī* (aérien), avec ses arabesques énoncées avec fantaisie et à tour de rôle par les musiciens, semble répondre à ce profil aux XIV^e^-XV^e^ siècles (Erlanger 1939: 245). On retrouve une démarche analogue dans la forme ottomane du *pešrev karabatak*, apparue au XVIII^e^ siècle et qui repose sur l'alternance entre les énoncés instrumentaux *solo* et *tutti* (Feldman s.d.: 30). De même, pour la *taḫmīla*, forme instrumentale improvisative originale de la tradition musicale artistique issue de la Nahḍa en Egypte, qui présente un système d'improvisation interpolée en responsorial.

Types d'improvisation

Partant des analyses précédentes, l'improvisation emprunte, dans le cadre de la tradition musicale savante de l'Orient arabe, trois itinéraires ou types distincts:

1. L'improvisation monomodulaire consiste en la formulation de variations autour d'un phrasé précomposé et mesuré. Ces variations sont le plus souvent ornementales, comme dans les chants à caractère strophique ou hymnique (*muwaššaḥ*), et leurs équivalents instrumentaux (*bašraf* et *samā'ī*). Elles peuvent devenir structurales par diminution, augmentation et autres procédés similaires entraînant ainsi un jeu hétérophonique fort apprécié.

2. L'improvisation plurimodulaire à caractère cantillatoire repose avant tout sur l'habillage mélodique du grand nombre de modules métriques figurant dans les phrases d'un texte ainsi traité, que le microrythme verbal soit couplé ou non à un macrorythme cyclique. Il s'agit de la mise en correspondance entre les éléments mélodiques de la matrice modale choisie et ceux des modules rythmiques. Cette surjection s'appuie sur le grand degré d'assimilation du répertoire modèle de référence par le performeur qui s'en inspire pour élaborer sur le champ de nouveaux énoncés.

En l'absence de paroles chantées, l'instrumentiste qui improvise un *taqsīm* débite son phrasé selon un module métrique verbal implicite, comme s'il conservait de ces syllabes idéelles (imaginales) seulement leurs durées ou leurs poids respectifs: une sorte d'articulation mélodique et métrique verbale sans parole. Souvent, l'improvisation de type cantillatoire est brève: une phrase musicale correspondant à un verset ou à un vers, insérée entre des séquences modulaires.

Ce type d'énoncé peut s'élaborer dans d'autres cas sur un temps prolongé pour constituer une séquence musicale à part entière. Les phases successives ainsi constituées s'organisent alors selon un schéma de parcours obligé axé sur une figuration progressive, par seuils ou paliers, de l'architecture modale choisie. Telle phase est axée sur tel degré pivot, se déroule dans tel registre tétracordal, ou esquisse une modulation (*talwīn*) particulière. Le parcours peut être exhaustif, tout comme il peut rester sélectif, mais l'ordre chronologique des phases est généralement respecté.

3. L'improvisation plurimodulaire d'interpolation consiste en la formulation de nouvelles phrases qui s'intercalent entre des phrases précomposées. Il s'agit du procédé de l'*istirsāl* décrit par Salwa El-Shawan (1987: 152) en ces termes: «nouvelles sections dérivant du *laḥn* [mélodie initiale], introduisant de nouvelles idées mélodiques sur le même texte ou bien une nouvelle version du *laḥn*, consistant en un nouvel agencement de ses éléments lexicaux.». Dans le cas d'un responsorial à ritournelle(s), le soliste énonce de nouvelles phrases sur le texte

Prototype	cantillation	hybride				ritournelle
		cantillation instrumentale	cantillation mesurée	responsorial	hymne, chant strophique	
Rythme	verbal anisochrone (non mesuré)	verbal, parfois isochrone (mesuré)	verbal isochrone (mesuré)	gestuel intégrant le verbal	gestuel intégrant le verbal	gestuel, strictement mesuré
Caractère dominant verbal ou gestuel	verbal	verbal	verbal	Equilibre verbal/ gestuel	gestuel	gestuel
Caractère dominant verbal ou musical	verbal	verbal	verbal	musical	musical	musical
Caractère dominant vocal ou instrumental	vocal	instrumental	vocal	vocal ou instrumental	vocal ou instrumental	instrumental
Rapport au sacré	sacré, spirituel	spirituel	spirituel	rituel	rituel	profane
Tendance sacrale originaire	monothéisme	monothéisme	monothéisme	monothéisme (aspects rituels)	monothéisme (aspects rituels) de même que paganisme	paganisme, profane
Effectif engagé	solo	solo	solo plus ou moins responsorial solo/tutti	responsorial solo/tutti	tutti	tutti
Type d'improvisation	cantillatoire plurimodulaire en parcours obligé modal	cantillatoire plurimodulaire en parcours obligé modal	cantillatoire plurimodulaire en parcours obligé modal	plurimodulaire par interpolation via responsorial	variation monomodulaire, parfois plurimodulaire par interpolation	variation monomodulaire
Approche du mode	figuration progressive par paliers	figuration progressive par paliers	figuration progressive par paliers	déroulement rapide de l'échelle modale	déroulement rapide de l'échelle modale	déroulement rapide de l'échelle modale
Langue	arabe classique	instrumental	arabe classique	arabe classique ou arabe dialectal	arabe classique ou arabe dialectal	instrumental
Effet psychologique ou spirituel s'il y a lieu	extase	extase	extase	transe	transe	transe

(versets ou strophes) préétabli, auxquelles répond la ritournelle du chœur. La forme responsoriale instrumentale de la *taḫmīla,* apparue en Egypte à la fin du XIX[e] siècle, donne lieu à l'improvisation en solo de nouvelles phrases encadrées par la *lāzima mūsīqiyya.*

Que les phrases soient vocales ou instrumentales, le procédé de leur formulation improvisée s'appuie sur trois modèles:

- celui des modules précomposés de cantillation strophique mesurée, avec lequel il entretient des rapports de variation et de différenciation (ce qui ramène partiellement ou provisoirement à une improvisation monomodulaire);
- celui de la ritournelle, notamment sa conclusion cadentielle *qafla* dont il s'inspire pour fabriquer les cadences des phrases intercalaires;
- celui de l'improvisation plurimodulaire à caractère cantillatoire.

Les phrases interpolées sont ainsi fabriquées selon un schéma composite dans lequel peut prédominer l'influence de l'un des trois modèles précités. Le tableau ci-contre vise à établir une synthèse de la typologie présentée ci-dessus, en prélude à l'examen des formes musicales de la tradition émergée en Egypte au cours de la Nahḍa.

Formes musicales traditionnelles sectorielles originelles

L'invention de la nouvelle tradition musicale artistique de l'Egypte à l'époque de la Nahḍa s'est effectuée à partir d'une réalité complexe et contrastée, étant donné que les quatre secteurs traditionnels auxquels les pionniers ont fait appel étaient en situation de cloisonnement relatif (al-Muwayliḥī 1902: 406-407 et al-Ḫula'ī 1904-1906: 142).

Secteur autochtone des traditions populaires profanes

Milieu dont est issu 'Abduh al-Hāmūlī, la corporation citadine des *ālātiyya* regroupe les musiciens professionnels citadins profanes (chanteurs et instrumentistes), qui interprètent (lors de festivités privées) un répertoire musical populaire pouvant verser dans la musique d'art (Lagrange 1994: 29-34).

Le système mélodique de cette tradition est semblable à celui des autres traditions citadines populaires du Levant et de la Péninsule arabique, qui privilégient totalement le genre mélodique zalzalien, caractérisé par la présence dans un tétracorde de deux secondes neutres (Abou Mrad 2003: 715-716). Le genre diatonique, plus rare, présente un très fort resserrement du semi-ton, alors que le genre chromatique présente, à l'inverse, un élargissement des semi-tons.

On retrouve totalement ces schémas structuraux mélodiques dans le répertoire modèle issu de la Nahḍa. Quant aux structures modales (*naġamāt*) de la tradition populaire citadine initiale, elles sont au nombre de sept: *rāst*, *bayyātī*, *sīkāh*, *ṣabā*, *ḥijāz*, *'uṣṣāq* (*maṣrī*), *jhārkāh* (*baladī*).

Le répertoire traditionnel égyptien populaire citadin repose sur deux formes autochtones, *dawr* et *mawwāl* (voir *supra*) primitifs et intègre le *muwaṣṣaḥ* chanté alépin, dans une mouture simplifiée.

A l'instar de la *ṭaqṭūqa*, le *dawr* primitif se présente comme une précomposition vocale à partir d'un poème en langue vernaculaire et sur cycle binaire, à forme bipartite comprenant un *maḏhab* et un *ġuṣn* ou *dawr* proprement dit, mais, à la différence de la *ṭaqṭūqa* (qui du reste est réservée aux chanteuses almées au XIX[e] siècle), le *maḏhab* est monomodulaire fixe et ne se répète pas comme un refrain, tandis que le *ġuṣn* ou *dawr* tolère des variations ornementales et structurales.

Quant au *mawwāl* primitif, il s'agit de la cantillation semi improvisative et non mesurée d'un poème dialectal, souvent précédé d'un *istihlāl* mélismatique improvisé sur les deux expressions « *Yā leylī* » (Ma nuit !) et « *Yā 'eynī* » (Mes yeux !).

Secteur autochtone des traditions musicales religieuses à caractère savant

Les chanteurs engagés dans l'école de la Nahḍa ont, dans leur immense majorité, reçu la formation de cantillateur (*qāri'*) et de *mu'aḏḏin*, préposé à l'appel à la prière (*aḏān*, cantillation mélismatique non mesurée et stéréotypée). Par ailleurs, les chantres religieux et parareligieux citadins égyptiens, non spécialisés dans la cantillation coranique, ont gravité depuis le milieu du XIX[e] siècle dans un milieu intermédiaire entre islam officiel et confréries soufies. Certains étaient attachés à une seule confrérie, d'autres, parvenus à une très grande maîtrise artistique, demeuraient indépendants et s'adonnaient parfois au répertoire musical citadin profane, comme les deux célèbres cheikhs Yūsuf al-Manyalāwī (1847-1911) et Salāmah Ḥigāzī (1852-1917), devenus partie intégrante de la mouvance d'al-Ḥāmūlī et contributeurs essentiels de sa réforme (Lagrange 1996: ch. II).

En dehors des séquences rituelles des confréries, les hymnodes (*munšidūn*) pratiquent deux types de chant:

- la cantillation de l'*ibtihāl*, suppliques et oraisons en prose, et de la *qaṣīda'alā laḥnin mursal*, poème religieux apologétique (*madīḥ nabawī* – louange au Prophète) ou poème mystique;
- le genre hymnique, dont la forme est le *muwaššaḥ* à thématique religieuse (souvent *madīḥ nabawī*) ou mystique, qui se calque d'un point de vue musical sur le répertoire des *muwaṣṣahāṭ* alépins égyptianisés, précomposés sur cycles rythmiques, toutefois sans l'accompagnement de la percussion, mais avec introduction d'un responsorial avec le petit chœur de la *biṭāna*.

Fig. 2: Un *taḫt* du début du XX[e] siècle rassemblant, autour du cheikh Yūsuf al-Manyalāwī, le joueur de *qānūn* Mohamad al-'Aqqād, le violoniste Ibrahim Sahlūn, le joueur de *nāy* Ali Saleh, le chanteur, Ali Abd el-Bārī et le joueur de *riqq* Mohamad Abū Kāmil.

Secteur de la tradition musicale savante alépine

La forme du *muwaššaḥ* chanté alépin s'est incrustée dans le paysage musical égyptien depuis le XVIII[e] siècle, via les vagues successives de migration des musiciens d'Alep, comme le légendaire Šākir al-Ḥalabī (XVIII[e] siècle), de Damas, comme Abū Khalīl al-Qabbānī (XIX[e] siècle), et de Mossoul, essentiellement Mollah 'Uṯmān al-Mawṣilī (1845-1923), chantre, poète et homme politique iraqien, qui a influencé plusieurs artistes syriens et égyptiens (Hassan 2003: 104-113). Certains milieux d'érudits musicaux et poétiques égyptiens sont devenus des dépositaires jaloux de cette forme, comme Muḥammad Šihāb a-d-Dīn, auteur d'une fameuse anthologie[20] du *muwaššaḥ*.

---

20 1840-1892 *Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk* (Vaisseau royal et joyau du firmament), Le Caire. Voir également Moussali, s.d.

Secteur de la tradition musicale savante ottomane

La tradition musicale savante ottomane est présente à la cour des khédives et dans les palais de la noblesse locale. Elle est cultivée par des instrumentistes et des chanteurs turcs, grecs et arméniens. Les musiciens de l'école de la Nahḍa la découvrent par la fréquentation des concerts cairotes des artistes ottomans, ainsi que grâce aux séjours effectués à Istanbul par Hāmūlī et ses collègues.

Issu, tout comme les traditions musicales arabes, du tronc commun médiéval, l'art musical ottoman présente au XIX[e] siècle quatre grandes divergences avec son homologue arabe :

1. Sur le plan des échelles mélodiques : depuis la seconde moitié du XVIII[e] siècle les Ottomans ont substitué aux intervalles neutres du genre mélodique zalzalien leurs homologues de l'échelle dite naturelle (Feldman s.d. : 13, During 1994 : 149 et Yakta 1921 : 2945-3064).
2. Sur le plan modal : les milieux musicaux d'Istanbul et, dans une moindre mesure, ceux d'Alep, ont développé au cours des XVII[e]-XVIII[e] siècles la typologie modale des *maqāmāt* (sing. *maqām*) dans le sens de la combinaison des genres entre eux, créant des structures modales composites ou *tarākīb,* et dans le sens de la transposition (Feldman s.d. : 13 et Moussali s.d.), loin du caractère cellulaire de pratique modale des sphères culturelles arabes (à part Alep) et iranienne.
3. Sur le plan rythmique : en dehors du *taksīm* et de quelques formes de chant de derviches, les formes musicales ottomanes reposent, pour l'essentiel, sur le système des cycles rythmiques *uṣūl*, poussé bien au-delà de ses limites (Feldman s.d. : 13).
4. Sur le plan des formes instrumentales : la tradition ottomane, notamment dans sa composante confrérique, a traité la musique instrumentale d'une manière autonome par rapport à la voix, tandis que les Arabes l'ont longtemps cantonnée dans un rôle subalterne face à la musicalisation du verbe.

La musique ottomane a exercé auprès des musiciens arabes du XIX[e] siècle, et notamment les Egyptiens de la cour du khédive Ismaël, le rôle de modèle prestigieux à suivre pour développer leur propre musique dans le sens d'une musique savante après des siècles de torpeur. Conscients des démarcations qui se sont installées entre les deux traditions au cours des XVII[e] et XVIII[e] siècles, les musiciens arabes ont limité l'adaptation d'éléments ottomans au strict minimum (quelques structures modales, quelques cycles rythmiques et quelques ouvertures instrumentales). En d'autres mots : la musique d'Istanbul n'a pas servi de « donneur d'organes » à l'égard de sa cousine du Caire.

Configuration de la nouvelle tradition

L'émergence au XIX[e] siècle de la nouvelle tradition arabe égyptienne n'a pas consisté en un syncrétisme de compilation, mais en un développement de structures mélodiques, rythmiques et formelles, souvent hybrides, mais enracinées dans la culture autochtone.

Système mélodique

L'intégration progressive de quelques structures modales ottomanes au système mélodique propre à la tradition citadine égyptienne s'est opérée moyennant la conformation des nuances d'intonation de leurs échelles aux idiosyncrasies locales, c'est-à-dire: affirmation du genre zalzalien dans sa nuance médiévale, resserrement du semi-ton dans le genre diatonique et son élargissement dans le genre chromatique. Le nouveau système modal comporte un plus grand nombre de *maqāmāt* (une trentaine) que les sept *naġamāt* originaires égyptiennes; mais tous les modes (autochtones et importés) se déclinent selon la typologie locale qui reflète le système Abbasside des doigtés et des courses, bien plus que les spéculations combinatoires d'Istanbul.

Système rythmique

La nouvelle musique savante arabe a certes incorporé à son système macrorythmique quelques *usūl* ottomans, mais le goût des musiciens égyptiens et levantins (hormis les Alépins) est resté réservé (pour ne pas dire réfractaire) à cet égard[21]. La seule complexité rythmique qui paraît avoir intéressé ces artistes est celle, microrythmique, du débit des valeurs temporelles relatives des sons mélodiques successifs, autrement dit le rythme métrique ou verbal.

Instrumentaire et hétérophonie

La performance est assurée par le *taḫt*, terme qui désigne un ensemble de solistes, à géométrie variable. En règle générale, si l'on se réfère aux enregistrements du

---

21 L'usage de ces cycles est restreint, cantonné à de rares *muwaššaḥāt*. De même, leur exécution est hétérodoxe, dans la mesure où le détail de certains cycles binaires longs n'est pas toujours respecté dans la battue et étant donné que la ligne musicale est torturée à force de contretemps et de syncopes (Lagrange 1996: 89). Il semble, en effet, que les artistes égyptiens aient trouvé aussi rébarbatif qu'inutile cet exercice de mémorisation scolaire d'une longue série de battues, lorsqu'il est possible de la monnayer par une série de cellules rythmiques binaires simples et identiques, telle la *waḥda* à deux temps.

début du XX[e] siècle, le *taḫt* instrumental typique est constitué par l'association d'un joueur de *qānūn* (cithare tabulaire trapézoïdale) et d'un violoniste[22], souvent rejoints par un *'ūd* (luth à manche court) et parfois par un *nāy* (flûte oblique en roseau). La percussion consiste en un *riqq* (tambour sur cadre circulaire doté de cymbalettes) fort discret (Lagrange 1996, 83-86).

Aucun instrument n'est doublé, car chaque musicien doit pouvoir improviser en toute autonomie ses propres variantes du phrasé musical, et ce parallèlement aux versions proposées par des partenaires jouant d'instruments différents. La concomitance de l'énoncé de plusieurs variantes permet de constituer un tissu de phrasés hétérophoniques fort apprécié dans cette tradition, ce qui constitue l'un des traits essentiels de l'esthétique de la performance du *taḫt* de la Nahḍa.

La partie vocale est assumée par un chanteur soliste qui peut être secondé, pour les séquences à caractère hymnique et responsorial, par deux ou trois chanteurs de soutien (*sannīda*, *maḍhabjiyya* ou *muraddidūn*). Ceux-ci sont chargés d'entonner tantôt des sujets précomposés (sections monomodulaires introductives de *dawr* ou de *muwaššaḥ*), autour desquels le soliste brode en hétérophonie, tantôt des ritournelles servant d'assise modulaire au responsorial improvisatif « en tuilage », désigné par *hank*, qui est de mise dans les formes réactualisées du *dawr* et du *muwaššaḥ*.

La wasla

La relance endogène de la créativité s'est traduite par une forte propension à l'improvisation dans la performance tant des séquences issues des secteurs originels que de celles dont la forme a été mise au point dans le cadre de la Nahḍa musicale. Ces séquences, associées à leurs répertoires modèles respectifs, sont données successivement à entendre en performance, au sein de macrostructures formelles axées chacune sur un mode mélodique et désignées chacune par *waṣla* (pl. *waṣlāt*). Une à trois *waṣlāt*, de durées variables (de vingt à soixante minutes chacune) et séparées par des temps de repos, constituent une performance type assurée par un chanteur et son *taḫt*. Trois phases jalonnent le parcours d'une *waṣla* : la phase des séquences monomodulaires mesurées et précomposées, celle des séquences plurimodulaires cantillatoires non mesurées et improvisées, et celle des séquences mixtes responsoriales mesurées à interpolation improvisée.

La première phase d'une *waṣla* est celle des séquences monomodulaires entièrement précomposées, de genre hymnique ou strophique, admettant souvent des ritournelles. Il s'agit d'une ouverture instrumentale suivie d'une ouverture vocale.

---

22 Le violon européen a remplacé au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle les *rabāb* et *kamanja*, vièles à pique traditionnelles locales et régionales.

- L'ouverture instrumentale, destinée principalement à l'échauffement et au repérage modal, consiste tantôt en une pièce ottomane arabisée (plus rarement, composition arabe suivant une forme ottomane), *bašraf*, alias *pešrev*, ou *samā'ī*, et tantôt en une séquence de forme originaire arabe, *dūlāb*, court prélude permettant de résumer toute la phase d'ouverture ou bien et à titre exceptionnel, *taḥmīla*, séquence responsoriale faisant alterner ritournelles en *tutti* et improvisations en *solo*.
- L'ouverture vocale, destinée principalement à la mise en voix et au repérage modal, consiste en un *muwaššaḥ* chanté alépin égyptiannisé, ou en une succession restreinte de *muwaššaḥāt*.

La deuxième phase d'une *waṣla* est celle des séquences plurimodulaires cantillatoires non mesurées et improvisées en solo instrumental (*taqsīm*) ou en solo vocal (*tafrīd*) à répliques instrumentales.

- *Taqsīm* (pl. *taqāsīm*): énoncé instrumental en solo qui précède et encadre la cantillation vocale par un prélude et des reproductions instrumentales des énoncés vocaux en écho.
- *Yā leyl* (*layālī*): improvisation mélismatique qui précède en général la récitation mélodieuse d'un poème.
- *Mawwāl* «nouvelle manière»: cantillation poétique en langue vernaculaire, plus élaborée que son prototype populaire et s'inscrivant dans une optique de musique savante.
- *Qaṣīda 'alā laḥnin mursal*: cantillation poétique en arabe classique.

La troisième phase d'une *waṣla* est celle des séquences mixtes responsoriales mesurées à interpolation improvisée. Un *dawr* (ou *dōr)* «nouvelle manière», ou bien une *qaṣīda muwaqqa'a* (cantillation mesurée d'un poème classique sur le cycle binaire de la *waḥda* avec interférence d'une ritournelle hétérogène) conclut la *waṣla*. Ces deux formes sont analysées plus loin. Notons que la forme de la *taḥmīla* appartient de plein droit à cette catégorie et qu'elle peut conclure une *waṣla* strictement instrumentale, exceptionnelle au XIX^{e} siècle, mais reflétée dans les enregistrements du début du XX^{e} siècle[23], et ce au même titre que le *dawr,* son équivalent vocal.

Tandis que Salwa El-Shawan (1987: 153) se contente de l'expression «succession d'improvisations et de compositions vocales et instrumentales sur le même *maqām*» pour décrire la *waṣla*, Frédéric Lagrange (1996) rattache celle-ci au «schème universel de la suite musicale».

---

23 La littérature de l'époque ne décrit pas, pour ne pas dire ne mentionne pas, cette forme, vu le peu de cas donné à la musique instrumentale dans un contexte arabe traditionnel. Les enregistrements témoignent pourtant du très haut niveau artistique atteint dans cette forme qui appelle à une improvisation socialisée car elle fait dialoguer les solistes.

Phase	1			2		3		
Argument	thèse			antithèse		synthèse		
Prototype formel	ritournelle, hymne			cantillation		mixte, responsorial		
Type d'élaboration	précomposition			improvisation		mixte		
Modèle d'improvisation s'il y a lieu	monomodulaire à variation			plurimodulaire à cantillation		Plurimodulaire à interpolation		
Caractère rythmique	mesuré à cycle rythmique souvent complexe			Non mesuré		Mesuré à cycle rythmique simple		
Origine géographique	alépine	ottomane	autochtone	autochtone		autochtone		
Tradition originaire	savante profane	savante spirituelle	populaire citadine profane	populaire citadine profane	savante spirituelle	populaire artistique citadine profane	savante profane	savante spirituelle
Genre instrumental		*bašraf, samā'ī*	*dūlāb*		*taqsīm*	*taḥmīla, taqsīm* dansant		*taqsīm* mesuré
Genre vocal en dialecte				*mawwāl, « Yā leyl ! »*		*dawr* nouvelle manière		
Genre vocal en arabe classique	*muwaššaḥ* chanté				*qaṣīda 'alā laḥnin mursal*		*muwaššaḥ responsorial*	*qaṣīda* mesurée sur *waḥda*

De fait et à l'instar de la *nawba* abbasside, de la *nawba* arabo-andalouse, du *fasıl* ottoman, de la *qawma* yéménite, et des nombreuses formes de suites en musique savante d'Europe occidentale, la *waṣla* égyptienne applique la loi de l'unité modale, c'est-à-dire que toutes les séquences regroupées doivent s'appuyer sur une même structure modale de base, tolérant des modulations de proximité. Ces regroupements correspondent au concept de « forme construite » (Lambert 1997 : 109), à celui de « *compound-form-principle* » (Racy 1980-1981-2003 : 77-79, Al-Faruqi 1985 : 3) et à la notion similaire de « modèle composite » (Lortat-Jacob 1987 : 48) : succession de modules différenciés unis par un paramètre temporel ou mélodique, en l'occurrence ici, le mode qui est fixe.

Mais, à la différence de ses homologues, la *waṣla* est une forme extrêmement variable dans sa composition à partir des séquences élémentaires. Elle répond encore mieux au modèle du « parcours obligé » au sens donné à cette expression par Bernard Lortat-Jacob (*ibid.* : 54-57) : suite non cyclique de variations modulaires à seuils permettant le passage, sans transition, d'une élaboration thématique à une autre fondamentalement différente.

Les séquences traditionnelles dont se constitue la *waṣla* sont homogènes du point de vue de leur appartenance mélodique modale, laquelle constitue le modèle matriciel minimum, exprimable par l'énoncé d'un module restreint, tel que l'un des préludes *dūlāb* élaborés dans ledit mode, et qui correspond à une opération « plus petit dénominateur commun » (ppdc) du parcours (Lortat-Jacob *ibid.* : 48). Ces séquences sont en revanche hétérogènes en ce qui concerne le genre musical des séquences qui cohabitent au sein de chaque phase. De prime abord, le genre musical est fonction de l'émetteur sonore et obéit à la dialectique du vocal et de l'instrumental. Il est également fonction de la langue chantée, ce qui l'assujettit, au sein du vocal, à la dialectique linguistique opposant arabe classique et arabe vernaculaire. Cette première discrimination des genres traverse toutes les phases, puisque au moins deux de ces trois genres sont représentés au niveau de chaque phase du parcours de la *waṣla.*

Face à l'unité modale qui traverse toutes les phases et face à la diversité des genres qui caractérise et la *waṣla* dans son ensemble et ses différentes phases, ces dernières semblent tenir leur légitimité de trois critères essentiels qui tendent à regrouper les séquences et à les ancrer dans leurs phases respectives : processus créatif mis en œuvre, caractère rythmique et origine culturelle. La forme musicale de chaque séquence paraît résulter de la convergence de ces contraintes. Aussi l'aspect global du parcours obligé désigné par le terme *waṣla* peut-il être identifié à une tentative de figurer un mode donné par une diversité de séquences compartimentées au sein des trois phases successives du parcours en fonction des critères de modèle d'élaboration, de rythmique et d'origine culturelle, au sein de la tradition musicale savante issue de la Nahḍa en Egypte. De fait, les critères permettant la discrimination des séquences musicales au sein de la *waṣla* se déclinent chacun sous la forme d'une dialectique ternaire classique en thèse, antithèse et synthèse. Le tableau ci-contre met en relation ces différents paramètres.

Il convient de souligner qu'une *waṣla* de concert (Ḫulaī 1904-1906 : 89-91) comprend en général un ou deux éléments de chaque phase.
- Type de *waṣla* axé sur le *dawr : bašraf, muwaššaḥ, taqsīm, mawwāl, dawr.*
- Type de *waṣla* axé sur la *qaṣīda* : *dūlāb, taqsīm, qaṣīda 'alā laḥnin mursal, qaṣīda* mesurée sur *waḥda.*

Quant aux *waṣla-s* des enregistrements sur 78 tours, les contraintes de durées les ont réduites au strict minimum afin de mettre en valeur l'une des phases, *mawwāl, dawr* ou *qaṣīda.*

Formes résultantes

Les séquences constitutives d'une *waṣla* peuvent être réparties en deux catégories selon leur degré d'ancienneté (et de remaniement) par rapport au processus de remise à jour de la tradition arabe orientale, intervenu au cours du XIX[e] siècle.

Les formes anciennes peu remaniées

La catégorie des formes anciennes peu remaniées regroupe les formes suivantes : ouvertures instrumentales ottomanes, *bašraf, samā'ī,* adaptées aux idiosyncrasies égyptiennes, *muwaššaḥ* chanté alépin et poésie classique cantillée non mesurée, *qaṣīda 'alā laḥnin mursal.*

Les «néoformations»

La catégorie des nouvelles formes et des formes anciennes fortement remaniées regroupe les formes suivantes : *dūlāb, taḥmīla, mawwāl* nouvelle manière, *dawr* nouvelle manière et *qaṣīda 'alā 'l-waḥda.* Les deux dernières de ces formes sont décrites ci-après.

Le dawr *«nouvelle manière»*

Forme vocale à caractère partiellement hymnique, semi improvisée, en langue vernaculaire stylisée, mesurée, évoluant (en général[24]) sur un cycle rythmique binaire, le *dawr* comprend deux grandes sections :

---

24 De rares spécimens ont été composés sur le cycle ternaire du *samā'ī dārij* ou sur le cycle asymétrique à neuf temps de *l'aqṣāq.*

a) Le *madhab*: entrée en matière ou exposition thématique fixe d'un point de vue mélodique, à caractère hymnique, le *madhab* suit un «modèle dense» à système monomodulaire. Hormis quelques variations ornementales, par diminution ou par déplacement des valeurs rythmiques et de l'accentuation (syncopes, contretemps), par lesquels l'énoncé du chanteur soliste engendre de l'hétérophonie en se démarquant de celui des chanteurs *sannīda,* plus littéral, et de ceux des instrumentistes, plus enjoués, la performance de la section introductive demeure fidèle à l'énoncé du modèle précomposé.

b) Le *dawr* proprement dit, ou *ġuṣn*: passé le seuil de l'édifice, on entre en situation de «modèle lâche», puisque la seconde section est bâtie sur une succession d'éléments construits à partir du modèle initial, non pas en tant que variation sur un thème, mais au titre d'une improvisation plurimodulaire qui est, en appliquant le lexique de Bernard Lortat-Jacob (1987 : 58), de type «meccano», à cycle, à seuils, à parcours obligé. Le *ġuṣn* est construit en procédant par étapes successives et à partir d'éléments dissemblables créés en référence à certains segments choisis, souvent avec fantaisie, dans le canevas mélodique (*laḥn*) du *maḏhab*, et appliqués à des fragments du texte du *dawr* proprement dit:

Istirsāl: La première étape consiste en une série de développements mélodiques partiellement improvisés et interpolés selon le procédé de *l'istirsāl,* s'appuyant sur des mots prélevés dans le premier vers du *dawr*, qui se transforment en micromodules métriques au sein desquels sont développés «en éventail» certains motifs mélodiques du *laḥn* du *maḏhab*. Il s'agit d'une improvisation «de type «lego», sans cycle, à seuils diffus, à parcours obligé», selon le système de Lortat-Jacob (1987 : 58), et ce au sein même du déroulement de type «meccano» de l'ensemble de la section du *ġuṣn*.

Le début de cette première étape est marqué par l'énoncé du premier fragment mélodique du *maḏhab* adapté au texte du premier hémistiche du *ġuṣn*. Le chanteur fragmente ensuite le texte et le traite d'une manière proche de la cantillation mélismatique mesurée qui met en valeur la prosodie métrique (rythme verbal) du texte sans toutefois se préoccuper de l'intelligibilité du sens. Les musiciens du *taḫt* répondent immédiatement à ces énoncés par une reproduction instrumentale (*tarjama* traduction) du phrasé vocal, laquelle permet de souligner le caractère cantillatoire du chant. D'autres fois, le *taḫt* intercale de courtes incises (*mīzān*) qui soulignent le caractère mélodique modal des développements chantés tout en en marquant sur un plan rythmique les degrés pivots du phrasé.

Lorsque le *dawr*, parti d'une forme populaire répétitive, est parvenu à son stade de maturité, il a intégré, dans son parcours obligé de type «meccano», des phases remarquables par leur théâtralité:

- ***Āhāt***: Les *āhāt* sont de longues plaintes sur l'onomatopée « *āh* ! » à caractère mélismatique. Ces énoncés sont généralement appuyés, en tuilage, par des « sons filés » par paliers successifs, émis par les *sannīda* en contrepoint des envolées (parfois pathétiques) du soliste.
- ***Hank***: Phase de chant responsorial, le *hank,* fait alterner ritournelles chantées par les *sannīda* et « salves » de phrasé improvisé par le soliste. Chaque ritournelle constitue un modèle micromodulaire métrico-mélodique dense à partir duquel se construit un responsorial dans lequel les *sannīda* se chargent de répéter le modèle d'une manière immuable et le soliste de l'énoncer en en respectant l'énoncé métrique, tout en en transformant totalement ou partiellement (généralement dans sa partie caudale) le phrasé mélodique. En ce sens la ritournelle joue le rôle crucial de matrice modulaire métrique des improvisations responsoriales.
- ***Ḫātima***: Phase conclusive, la *ḫātima* consiste généralement en une reprise de la dernière partie de la mélodie du *maḍhab* sur le texte de la dernière partie du *ġuṣn.*

La cantillation de la qaṣīda *'alā 'l-waḥda*

La *qaṣīda 'alā 'l-waḥda* est un poème arabe classique cantillé sur une mélodie improvisée, selon un schéma d'exploration modale, et mesurée selon le cycle binaire simple de la *waḥda.* Pour chaque hémistiche, ou pour chaque vers du poème, est formulée une phrase mélodique entière qui expose une facette topologique du mode, ou exprime une phase d'un parcours obligé, selon des modèles exemplaires de déploiement du phrasé. Par moments, le chanteur s'empare d'un mot ou d'une syllabe pour leur faire porter des mélismes *tarannumāt.*

Cependant, la texture même du phrasé, notamment dans la formulation de ses cadences, et la tessiture de ses phrases, reflète l'inférence d'une mélodie récurrente autour de laquelle s'est construite cette forme. Il s'agit, en fait, d'une ritournelle vocale, devenue instrumentale, qui s'origine dans un *maḍhab* de *dawr,* devenu *lāzimat al-'awāzil* ou « ritournelle des censeurs » (Hula'ī 1904-1906 : 90, Lagrange 1994 : 304 et Abou Mrad 2002 : ch. V). Celle-ci était chantée au début et à la fin de la *qaṣīda,* avec récurrences instrumentales aux moments-clés du développement du phrasé vocal, en ponctuation et soulignement, en fait, en écho (ou plutôt en confirmation) des cadences importantes. Le phrasé vocal de la *qaṣīda* a reçu, dès la naissance de cette forme, l'empreinte de cette ritournelle. Le rôle joué par cette dernière a fait de cette séquence une forme mixte à prédominance improvisative exploratoire articulée à une récurrence précomposée. À la fin des phrases vocales et lorsque la ritournelle n'est pas entonnée, les instrumentistes du *taḫt* formulent des incises ainsi que des reprises en écho de type *tarjama.*

Conclusion

Le processus de développement exogène, engagé dès la fin de la Grande Guerre par les musiciens modernistes égyptiens, libanais et syriens, a vite fait de substituer à cette musique d'art des expressions musicales légères, diversement teintées d'occidentalisme, ferment de cette musique de variété qui règne sans partage sur le paysage culturel arabe de la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Souvent accueillie en tant que « patrimoine » muséifié, la tradition musicale savante du Proche-Orient arabe survit depuis plusieurs décénies en retrait de la production artistique, dans le cadre de la musique sacrée, surtout la cantillation mélismatique du Coran, et dans de rares cercles musicaux « conservateurs ».

Certains de ces milieux à caractère académique et divulgateur axent leurs efforts sur une restitution littéraliste d'un supposé « répertoire » définitif, fixé par la notation, qu'on livre en le simplifiant et l'amplifiant à un public de non-initiés (Lagrange 1996: 144). Faisant fi des normes traditionnelles de la performance musicale, qu'il s'agisse de l'intonation des intervalles, de la complexité du phrasé (notamment de l'ornementation), de la stylistique de l'art du soliste improvisateur ou de l'esthétique de la sonorité vocale et instrumentale traditionnelle, d'aucuns[25] ont opté pour une interprétation de type orchestral et choral, à l'intonation inféodée au tempérament à vingt-quatre quarts de ton égaux, au phrasé figé et simplifié, tolérant arpèges et accords à la volée, et évacuant toute velléité improvisative.

Si quelques musiciens et ensembles éparpillés autour de la Méditerranée persistent de nos jours à cultiver une démarche de retour à une certaine authenticité dans l'interprétation des séquences traditionnelles, les institutions officielles (les « conservatoires ») ont presque toutes adopté la voie fixiste et orchestrale susdécrite.

On serait tenté de considérer la présente étude comme un exercice d'analyse qui aurait pour objet une tradition passée, documentée mais moribonde, comme une sorte de dissection post-mortem. Bien au contraire, le propos d'une pareille démarche est d'alimenter la réflexion nécessaire au travail actuellement effectif de relance de la pratique de cette tradition. L'apprentissage, notamment, est appelé à s'appuyer sur une réelle prise de conscience de l'origination des formes, alimentée par une connaissance approfondie des mécanismes d'élaboration du phrasé des séquences, ainsi que des liens mystérieux qui se nouent entre les modèles et leurs réalisations. Cette quête cognitive serait futile si elle n'était pas entreprise pour soutenir le cheminement initiatique de l'apprenti musiquant selon un (autre) parcours obligé en trois temps: imprégnation (à partir des modèles), herméneutique et accomplissement.

---

25 Le modèle en est le *maestro* égyptien 'Abd el-Ḥalīm Nwīrā, fondateur en 1967 des chœurs et orchestre « Firqat al-mūsīqā al-'arabiyya » à l'Opéra du Caire (El-Shawan 1987: 155-156).

Références

ABOU MRAD Nidaa
1991 «L'Imâm et le chanteur: réformer de l'intérieur: une mise en parallèle de Muhammad 'Abduh et 'Abduh al-Hâmûlî», in «Dossier La Nahda et la musique», *Les Cahiers de l'Orient* 24. Paris: SFEIR.

2002 *Tradition musicale et renaissance de l'Orient arabe: esquisse d'une philologie mélodique,* thèse de doctorat en Musicologie. Liban: Université Saint-Esprit de Kaslik.

2003 «Scale melodiche e identità culturale nell'Oriente arabo» [Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe], *Enciclopedia della musica, diretta da Jean-Jacques Nattiez* III, Musica e culture. Torino: Einaudi: 697-731.

AL-FARUQI Lois Ibsen
1985 «The Suite in Islamic History and Culture», *The World of Music* XXVII, 3.

AL-ḤULA'I Muhammad Kāmil
1993 [1904-1905] Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī [Livre du Musicien oriental]; rééd: Le Caire: Maktabat a-d-Dār al-'arabiyyat li-l-kitāb.

AL-MUWAYLIHI Ibrāhīm
1902 «'Abduh al-Ḥāmūlī» in Jurjī Zaydān, Tarājim maşāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'aşar [Biographie des sommités du XIX[e] siècle], réédité par Manşūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt: 406-410.

AUBERT Laurent
2001 *La musique de l'autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie,* Genève & Paris: Georg éditeur.

CHAILLEY Jacques
1996 *La musique et son langage.* Paris: Editions Aug. Zurfluh.

CHALFOUN Alexandre (Iskandar Šalfūn)
1922 *La musique égyptienne: Rapport sur sa situation en 1922.* Le Caire.

1922-1926 Revue *Rawḍat al-balābil* [Jardin des rossignols]. Le Caire.

CORBIN Solange
1960-2000 *l'Eglise à la conquête de sa musique.* Paris: Gallimard, rééd. Liban: CEDL-USEK.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI
1980 *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux.* Paris: Les Editions de minuit.

DURING Jean
1987 «Le point de vue du musicien: improvisation et communication», *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif (Bernard Lortat-Jacob, éditeur). Paris: SELAF: 33-44.

1988 *Musique et extase: L'audition mystique dans la tradition soufie.* Paris: Albin Michel.

1991 *Le répertoire-modèle de la musique iranienne: Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah, version de Nur 'Ali Borumand.* Teheran: Éditions Soroush.

1994 *Quelque chose se passe: le sens de la tradition dans l'Orient musical.* Lagrasse: Verdier.

EL-SHAWAN Salwa
1987 «Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Egypte», *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif (Bernard Lortat-Jacob, éditeur). Paris: SELAF: 152-157.

Encyclopédie de la musique
1983-1992-1995 Rome: Garzanti Editore, Paris: Librairie générale française (Pochotèque).

ERLANGER Baron Rodolphe d'
1930-1959 *La musique arabe,* tomes I-VI. Paris: Paul Geuthner.

FARMER Henry George
1926-1986 «The Influence of Music from Arabic Sources», *Studies in Oriental Music,* Université de Frankfurt, vol. 1.

FELDMAN Walter
s.d. «Ottoman Music», livret du coffret CD *Ottoman turkish music anthology.* Instanbul: Istanbul Metropolitan Municipality.

HASSAN Schéhérazade Q.
1987 «Le maḳām irakien: structures et réalisations», *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif (Bernard Lortat-Jacob, éditeur). Paris: SELAF: 143-149.

2003 «*A-d-dīniy wa-d-dunyawī fī al-mūsīqā khilāl al-'aṣr al-Uṭmānī al-muta'akhir fī al-'Irāq, al-Mullā 'Uṭmān al-Mawṣilī namūḏajan* [Le religieux et le profane en musique en Iraq à la fin de l'époque ottomane, le modèle du *Mullā 'Utmān al-Mawṣilī*] in *A-n-nahḍa al-'arabiyya wa-l-mūsīqā: ḫayār a-t-tajdīd al-muta'aṣṣil* [La Renaissance arabe et la musique: l'alternative du renouvellement endogène], Nidaa Abou Mrad (éditeur). Amman: Publications de l'Académie Arabe de musique.

HELOU Salīm
1961-1972 Al-mūsīqā a-n-naẓariyya [La musique théorique]. Beyrouth: Dār Maktabat Al-Ḥayāt.

HOURANI Albert
1962-1977 *Arabic Thought in the Liberal Age 1796-1939,* London: Oxford University Press, traduit de l'anglais en arabe par Azqoul: *al-Fikr al-'arabī fī 'aṣr a-n-nahḍa.* Beyrouth: Dar an-Nahar.

LAMBERT Jean
1997 *La médecine de l'âme.* Nanterre: Société française d'ethnologie.

LAGRANGE Frédéric
1994 *Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahda,* thèse de doctorat. Paris: Université de Paris VIII, Saint-Denis.

1996 *Musiques d'Egypte* [livre accompagné d'un CD anthologique]. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.

LORTAT-JACOB Bernard
1987 «Improvisation: le modèle et ses réalisations», *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif (Bernard Lortat-Jacob, éditeur). Paris: SELAF: 45-59.

MASSAQAH Mīḫāyīl et Père RONZEVALLE
1899 *A-r-Risāla aššihābiyya fī a-ṣ-ṣinā'a al-mūsiqiyya* [Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical], édition et commentaires du Père Louis Ronzevalle. Beyrouth: Imprimerie des Pères jésuites. Le premier manuscrit date de 1840. Eli Smith en fit paraître une version anglaise dès 1849, tandis que le Père Ronzevalle en publia une version française en 1913.

MOUSSALI Bernard
1991 «L'école khédiviale» in «Dossier La Nahda et la musique», *Les Cahiers de l'Orient* 24. Paris: SFEIR: 175-184.

s.d. *Le Congrès de musique arabe du Caire,* ouvrage posthume en cours d'édition par les soins de Jean Lambert.

PEARSON Mike
1996 «Réflexions sur l'ethnoscénologie», traduit de l'anglais par Pierre Bois, *Internationale de l'imaginaire,* nouvelle série, 5: *«La scène et la terre»*: 55-64.

POCHÉ Christian
1995 Livret du CD *Turquie, Archives de la musique turque, vol. 1* HM ADD, anthologie de 78 tours en CD, Ocora Radio France, Paris.

1995 *La musique arabo-andalouse.* Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.

RAAD Hasan
2001 *Al-Manhaj al-qawīm fī tilāwat al-Qur'ān al-karīm* [La méthode directe d'apprentissage du saint Coran]. Beyrouth: Dār a-ṭ- ṭaqāfa al-islāmiyya.

RACY Ali Jihad
1977 *Musical Change and Commercial Recordings in Egypt, 1904-1932.* Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign, Ph.D.

1980-1981-2003 «The Waslah: A Compound-Form Principle in Egyptian Music», *Arab Studies Quarterly* Vol. V., No 4 (Fall): 396-403, article réédité en arabe en 1981 et 2003 *«Al-waṣla: qālib murakkab fī al-mūsīqā al-miṣriyya»* [La waṣla: une forme composite en musique égyptienne], *A-n-nahḍa al-'arabiyya wa-l-mūsīqā: ḫayār a-t-tajdīd al-muta'aṣṣil* [La Renaissance arabe et la musique: l'alternative du renouvellement endogène], Nidaa Abou Mrad (éditeur). Amman: Publications de l'Académie Arabe de musique.

REINACH Théodore
1926 *La Musique grecque.* Paris: Payot – Éditions d'Aujourd'hui.

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard.

SAYED Redouane
2003 *«a-t-Tajdīd fī 'l-fikr al-islāmī wa-mas'alat ru'yat al-'ālam»* [Le renouvellement de la pensée islamique et la question de la vision du monde], *A-n-nahḍa al-'arabiyya wa-l-mūsīqā: ḫayār a-t-tajdīd al-muta'aṣṣil* [La Renaissance arabe et la musique: l'alternative du renouvellement endogène], Nidaa Abou Mrad (éditeur). Amman: Publications de l'Académie Arabe de musique.

SHILOAH Amnon
1972 *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn 'Ali al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales.* Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.

1991 «La voix et les techniques vocales chez les Arabes», *Cahiers de musiques traditionnelles* 4, «Voix». Genève: Ateliers d'ethnomusicologie: 85-101.

2003 «Ebraismo e Islam: posizioni monoteistiche nei riguardi della musica» [Hébraïsme et Islam: attitudes monothéistes face à la musique], *Enciclopedia della musica, diretta da Jean-Jacques Nattiez* III, «Musica e culture». Torino: Einaudi: 313-339.

TRAN Van Khé
1971 «Les «Modes» en Afrique et en Asie», *Bulletin du CEMO* 7-8. Paris: CEMO.

WRIGHT Owen
1978 *The modal system of Arab and Persian music 1250-1300.* London: Oxford University Press.

YAKTA Ra'uf
1921 «La musique turque» in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire.* Paris: Delagrave: 2945-3064.

Résumé L'étude des formes musicales de la tradition musicale savante de l'Orient arabe passe avant tout par l'analyse des processus d'élaboration du phrasé. Cet article propose à cet égard une typologie axée sur l'opposition entre la cantillation improvisative plurimodulaire, au rythme non mesuré, qui prend racine dans le verbe (prose sacrée) et effectue une sorte de projection temporelle progressive de l'architecture modale, d'une part, et, d'autre part, la ritournelle précomposée répétitive monomodulaire, au rythme cyclique, qui prend racine dans le geste (profane). Du métissage entre ces deux prototypes surgissent des formes mixtes qui vont de la cantillation mesurée de la poésie et de la cantillation instrumentale (*taqsīm*) à l'hymne strophique, en passant par différentes sortes de responsorial. Des formes constituées selon ce schéma sont apparues en Egypte et au Levant au cours de la Nahda (Renaissance arabe) du XIX^{e} siècle, et se sont intégrées à la performance de la *waṣla* qui est analysée ici en tant que parcours obligé en trois paliers assujettis tant à l'unicité modale du *maqām,* qu'à une dialectique ternaire opposant précomposé à caractère strophique à improvisé cantillatoire.

De la musique au dessin de sol et vice-versa

Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques

Christine Guillebaud

Le problème de l'interaction entre les sens, ou « multisensorialité », a fait l'objet de nombreuses recherches en anthropologie et en histoire (Corbin 1990, 1994, Howes 1990, 1991, Leavitt et Hart 1990). L'ethnomusicologie, quant à elle, s'est encore peu intéressée à l'usage des sens et à leur hiérarchie vécue, privilégiant le plus souvent le seul domaine de l'ouïe. Les rituels domestiques que j'ai pu observer au Kerala en Inde du Sud constituent un cas particulier d'intersection entre le sonore et le visuel. La notion de « forme » (*rūpam*) sera ici largement discutée. Elle est employée par certains spécialistes de basses castes pour désigner des procédés de composition à la fois musicaux et graphiques.

Les Puḷḷuvan, caste de musiciens de bas statut, ont pour activité principale le culte domestique aux divinités serpents (*nāga* ou *sarppam*). Ces musiciens « intouchables » ont pour particularité de travailler à la demande ou au porte-à-porte pour le compte de familles de plus haut statut, auxquelles ils fournissent à domicile un certain nombre de services rituels et musicaux visant à traiter les maux et les infortunes. Ces rituels prennent la forme du *kaḷameḻuttu' pāṭṭu'*, expression qui signifie « chant et écriture de *kaḷam* ». Le *kaḷam* (« aire ») est un large dessin de plusieurs mètres carrés, réalisé sur le sol au moyen de poudres colorées. Épicentre autour duquel se déroule l'ensemble de l'action rituelle, il manifeste visuellement les puissances divines invoquées et est effacé après chaque nuit de rituel. Ce dessin éphémère est par ailleurs toujours accompagné de chants (*pāṭṭu'*). Deux éléments, graphique et musical, participent ici de la définition même du culte. Je propose dans les pages qui suivent de reconstituer les règles régissant le répertoire pulluvan (organisation mélodique et rythmique) avant d'envisager dans un second temps la façon dont les musiciens abordent le problème de la « forme » en maniant de manière interdépendante les supports sonore et visuel, à travers l'exécution des dessins de sol.

A la découverte d'un répertoire

Je suis arrivée dans la petite ville de Trichur (centre du Kerala) en 1999. J'y ai retrouvé le musicologue L.S. Rajagopalan, auteur notamment de nombreux articles sur les instruments et les formes musicales du Kerala. Guidée par les informations qu'il m'avait fournies, j'ai commencé mon travail de « collecte » en me rendant à Choondal, village situé à mi-chemin entre Trichur et Kuntakulam. Il y avait repéré quelques années auparavant un musicien de caste pulluvan du nom de Narayanan auprès duquel il avait recueilli des enregistrements, au cours d'une mission financée par le *National Centre for Performing Arts* de Bombay (NCPA) qui avait lancé un vaste programme de collecte de musique dite « *folk* » dans tout le pays. Rajagopalan était chargé d'enregistrer quelques pièces représentatives des différents répertoires kéralais. Profitant du réseau de connaissances de ce collecteur « officiel », je décidai de mener de mon côté ma propre collecte et de rencontrer le chanteur.

La maison de Narayanan se trouvait dans le quartier « maison 100000 » (*lakṣam vīṭu'*) situé à l'écart des commerces et de l'arrêt du bus desservant le village. Ce hameau, appelé aussi « colonie », était la propriété du gouvernement qui en avait réservé l'espace pour les familles indigentes. Pour atteindre les habitations, il fallait d'abord traverser un petit terrain recouvert d'herbe, sorte de passage obligé faisant le lien entre la route principale et la colonie où se retrouvent le plus souvent les jeunes gens du quartier. Les maisons se répartissaient le long d'un unique chemin sinueux et caillouteux. Pour trouver la maison de Narayanan, je m'adressai à un des habitants qui m'indiqua la direction à suivre. C'est aussi en se rendant directement chez les spécialistes de caste pulluvan que les familles commanditaires de rituels viennent en général fixer une date et s'enquérir des achats à prévoir pour les préparatifs. Je venais pour ma part lui proposer de collaborer à ma recherche. Nous étions à l'époque dans le mois du Cancer (*karkkaṭakam*, juillet/août)[1], mois de mousson, et Narayanan avait fini sa saison rituelle. Il me proposa néanmoins de l'accompagner, lui et sa famille, à son prochain engagement qui se tiendrait le mois suivant. Non loin de là, une famille de récoltants d'alcool de palme, membres de la caste des *Īḻava*, avait en effet commandé trois jours de rituel pour les divinités serpents de son domaine (*pāmpin tuḷḷal*). En attendant cette date – présentée par Narayanan comme importante pour moi, « pour voir », autrement dit pour commencer mon travail d'observation – il s'agissait d'abord que « j'écoute ses chants ».

---

1 L'année malayalie se compose de douze mois solaires. Elle commence au mois du « Lion » (*Ciṅṅam*) à la mi-août et se termine au mois du Cancer. Sur le calendrier, la détermination des fêtes et le comput du temps au Kerala, voir Tarabout (1986: 68-91 ; 2002).

Une musique d'individualités ?

Le premier enregistrement recueilli auprès de Narayanan était un hommage aux divinités intitulé « Ô les huit serpents ! » (*aṣṭanāgaṅṅaḷē*), probablement représentatif à ses yeux du répertoire dont il était spécialiste. Il chanta chez lui, accompagné de son épouse Parvati, tous deux alternant la partie vocale à chaque nouvelle strophe. Lui jouant de la vièle à une corde (*puḷḷuvan vīṇa*) et elle du pot musical (*puḷḷuvan kuṭam*)[2], ils m'offraient une version en duo de ce chant que j'entendis maintes fois par la suite dans d'autres formations, soliste ou collective.

J'ai ensuite enregistré la pièce pour « chasser la langue » (*nāveṛu'*), service de chant personnalisé dont l'objet est entre autres de protéger son bénéficiaire de l'influence néfaste du mauvais-œil et des « mauvaises paroles »[3]. Alors que Narayanan me présentait ce chant comme une nouvelle pièce, j'entendis pourtant au moment où il l'exécutait une mélodie et un cycle rythmique tout à fait semblables à ceux qu'il avait entonnés dans la pièce précédente. Vérification faite à la réécoute des bandes, tous deux avaient bien été chantés de manière identique. Seul leur texte respectif les différenciait l'un de l'autre, critère que retenait implicitement Narayanan pour organiser les différentes pièces de son répertoire.

Quelques semaines plus tard, j'ai enregistré d'autres versions de ces chants tels qu'ils sont exécutés en situation lors des rituels familiaux. Au fur et à mesure que je découvrais les différentes pièces du répertoire pulluvan, je me suis aperçue que Narayanan pouvait exécuter un même chant, autrement dit un même texte, sur différentes mélodies et cycles rythmiques sans jamais modifier à aucun moment le contenu textuel. Narayanan exploitait ainsi à chaque performance une nouvelle possibilité musicale. En multipliant les enregistrements auprès de différents chanteurs de la région, je commençais à repérer ici et là des profils mélodiques et des cycles rythmiques communs. Cependant, je réalisai assez rapidement que chaque musicien avait lui aussi sa propre « manière » mélodico-rythmique de traiter un même matériau textuel, tantôt commune à celle de Narayanan, tantôt radicalement différente.

---

2 Le *puḷḷuvan kuṭam* est un monocorde à tension variable constitué d'un pot en terre recouvert d'une peau et auquel est fixée une corde de fibre végétale, elle-même « battue » (*koṭṭu'*) par le musicien avec un plectre de corne ou de bois. Le jeu de cet instrument consiste en de courtes improvisations développant le cycle rythmique (*tāḷam*) donné dès le début de la pièce. Un second instrument, la vièle à une corde *puḷḷuvan vīṇa*, fournit un soutien mélodique au chanteur. Enfin, une paire de cymbales (*ilattāḷam*) peut être utilisée dans certains contextes pour marquer les temps forts du cycle rythmique développé par ailleurs par le *kuṭam*.

3 Prononcées à l'égard d'un enfant, ces paroles peuvent être particulièrement néfastes pour sa santé. Un propos négatif ou au contraire trop élogieux, sur sa beauté par exemple, est perçu comme une source possible de dépérissement. Le chant *nāvēṛu'* est souvent présenté comme un moyen efficace de détourner ces paroles. Les Pulluvan chantent généralement cette pièce lors de leurs tournées quotidiennes au porte-à-porte.

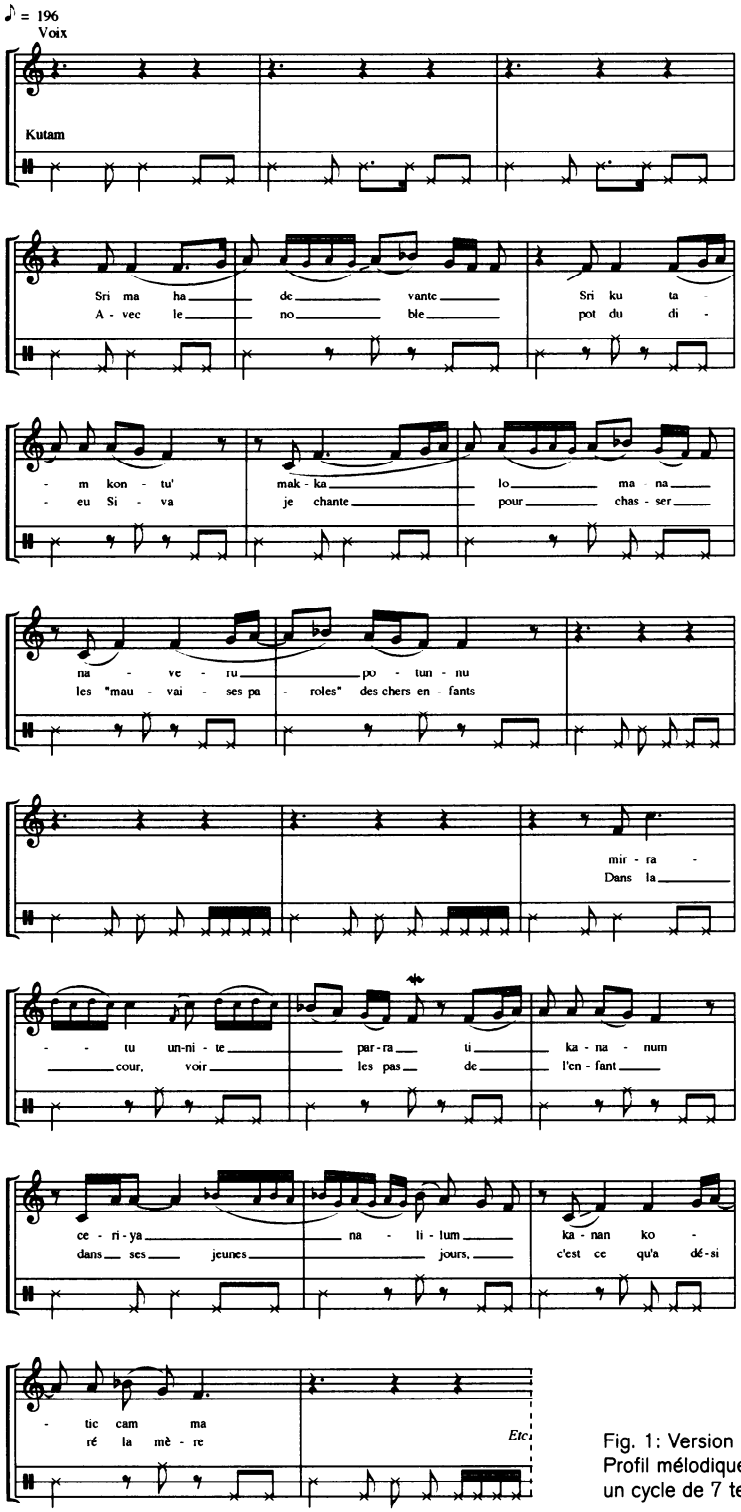


Fig. 1: Version de Padmavati. Profil mélodique 1 combiné à un cycle de 7 temps [3+2+2]

Ci-contre par exemple comment la chanteuse Pulluvan Padmavati réalise le chant «Pour chasser la langue» (*nāveṛu'*) (fig. 1). Je transcris ici la réalisation rythmique du pot musical (*kuṭam*) sur trois plans mélodiques (grave, médium et aigu), «hauteurs» qu'elle obtient par une action contrôlée du bras sur le pot, faisant varier ainsi la tension de la corde de l'instrument. Cette technique est commune à tous les Pulluvan[4].

Une autre chanteuse, Pulluvan Janaki, peut réaliser le même chant avec une toute autre combinaison mélodique et rythmique (fig. 2).

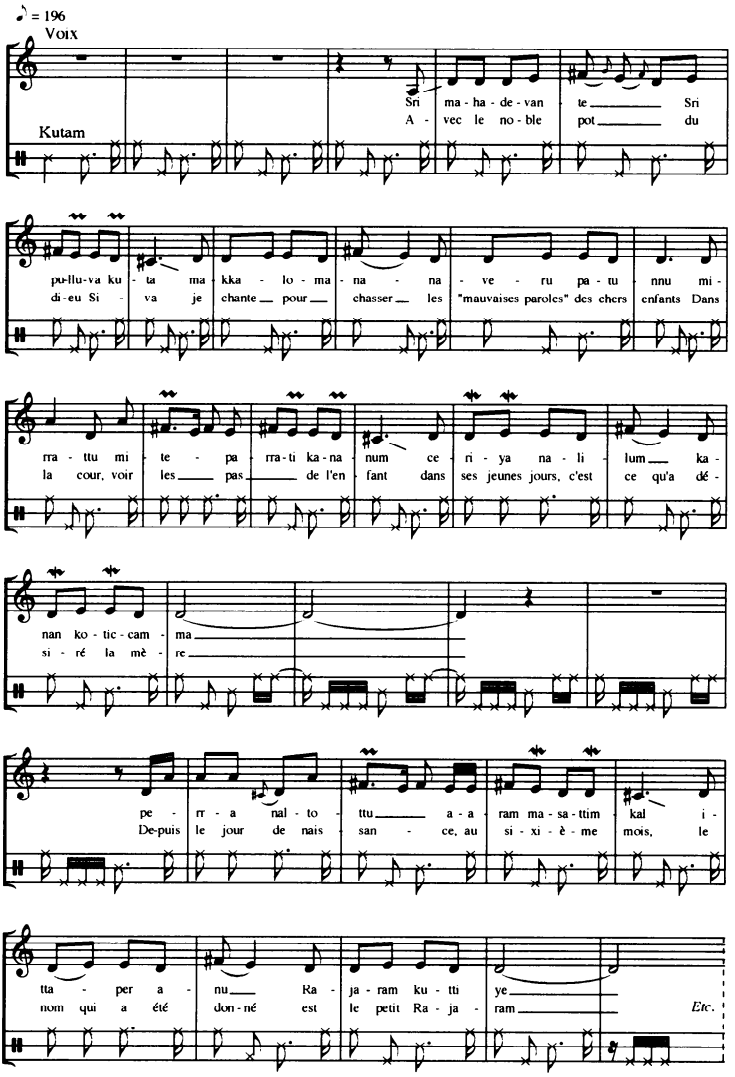


Fig. 2: Version de Janaki. Profil mélodique 2 combiné à un cycle de deux temps

4 Pour l'ensemble des transcriptions présentées, les textes en malayalam et en français doivent être lus de manière indépendante.

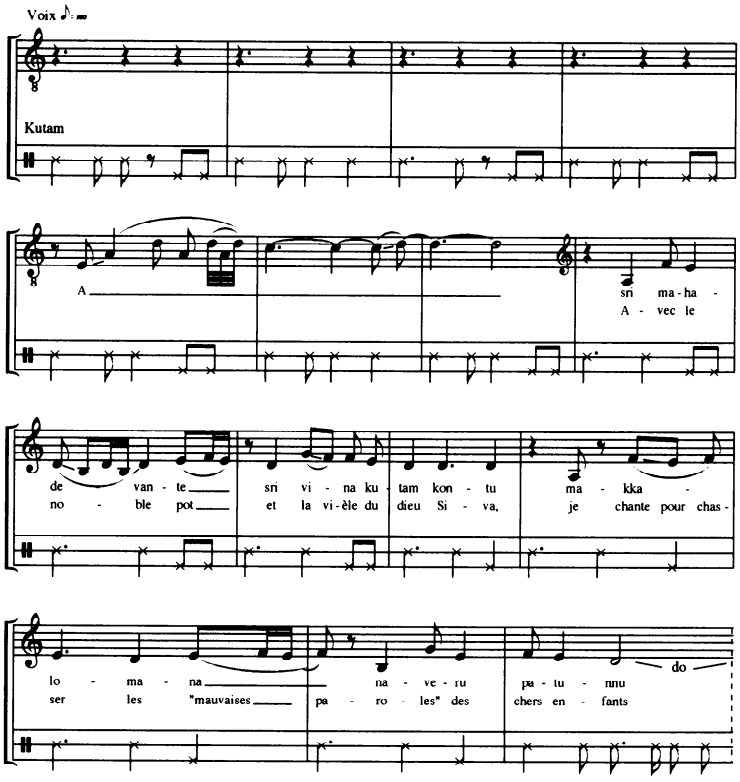


Fig. 3: Version de Narayanan. Profil mélodique 3 combiné au cycle de 7 temps [3+2+2]

Un autre type de combinaison a pu être enregistré auprès de Pulluvan Narayanan lors de son exécution du même chant «pour chasser la langue» (*nāveṟu'*).

Cette façon très personnelle d'agencer les éléments musicaux d'une pièce nécessitait d'identifier les différentes versions possibles qu'effectuait chaque musicien, mais aussi de les considérer plus largement comme autant de variables d'une même musique «pulluvan». J.-P. Olivier de Sardan parle de «triangulation complexe» pour désigner ce type d'enquête:

> [Elle] entend faire varier les informateurs en fonction de leur rapport au problème traité. Elle veut croiser des points de vue dont elle pense que la différence fait sens. Il ne s'agit donc plus de «recouper» ou de «vérifier» des informations pour arriver à une «version véridique», mais bien de rechercher des discours contrastés, de faire de l'hétérogénéité des propos un objet d'étude, de s'appuyer sur les variations plutôt que de vouloir les gommer ou les aplatir, en un mot bâtir une stratégie de recherche sur la quête de différences significatives. (1995: 93)

Ainsi, après plusieurs mois de terrain, j'ai pu repérer les vingt-deux textes de chants mesurés qui composent actuellement le répertoire pulluvan. Parallèlement, j'ai identifié et inventorié dix «cycles» rythmiques principaux (*tāḷam*) et près d'une vingtaine de profils mélodiques (*iṇam* encore appelées *tune* «airs»). A chaque performance, la mélodie et le rythme sont laissés au libre choix du chanteur qui dispose de «stocks» distincts dans lequel il puise. Alors que le texte reste fixe, les données musicales sont variables et à chaque fois renouvelées, laissant au chanteur une liberté de combinaison à chaque exécution. «*C'est la même chose et c'est différent*», m'a dit une fois très justement Narayanan. L'autonomie d'une pièce ne saurait, dans la conception pulluvan, être définie par sa seule réalisation musicale. Le texte constitue le critère premier d'organisation interne au répertoire, auquel s'ajoutent certaines règles de combinaisons mélodico-rythmiques préférentielles. L'expression musicale d'un texte varie au hasard de l'inspiration du moment selon un double principe d'interchangeabilité et de variabilité (Guillebaud 2003a).

Alors que je m'interrogeais sur le fait que les combinaisons mélodico-rythmiques du stock pulluvan sont chaque fois «différentes» et les pièces à la fois «uniques», le jeune Pulluvan Ramakrishnan m'apporta une réponse inattendue.

Principe de la forme variée

Ramakrishnan: «*C'est comme les* kaḷam. *Selon l'imagination de l'artiste, n'importe quel nombre de formes de* kaḷam *peut être dessiné. Il y a différents* 'models'. *Nos idées doivent être discutées avec ceux qui sont avec nous, auquel cas il y aura divergence sur la forme du* kaḷam. *Pour cela, des instructions mutuelles seront données. Par exemple, le* kaḷam 'serpent joyau – serpent vierge' [dessin représentant les corps entrelacés de deux divinités serpents], *ne fait qu'un, mais nous le dessinons dans différentes formes* (rūpam). *Pour les chants, c'est pareil. L'histoire est toujours la même mais l'air* (iṇam) *change!*»

Ramakrishnan annonçait ici un principe de variabilité des formes commun aux deux savoir-faire musical et graphique. Les principes de la permanence du texte et de son traitement musical variable trouvaient leurs équivalents dans le langage visuel. Chaque dessin de sol (*kaḷam*) pouvait être réalisé dans différentes formes (*rūpam*), le concept s'appliquant aussi bien aux combinaisons musicales (mélodie/cycle rythmique) qu'aux agencements internes du dessin. Outre la découverte de ce lien de consubstantialité entre le sonore et le visuel, Ramakrishnan explicitait par ailleurs la démarche «créative» du musicien-dessinateur. J'aurai l'occasion d'y revenir. «*C'est la même chose et c'est différent*» m'avait affirmé le chanteur Narayanan; «*il y a une différence* (vatyāsam uṇṭu') *mais ils ne font qu'un* (onnāṇṇu')» venait de compléter Ramakrishnan. Une même dialectique de l'un et du multiple était à l'œuvre.

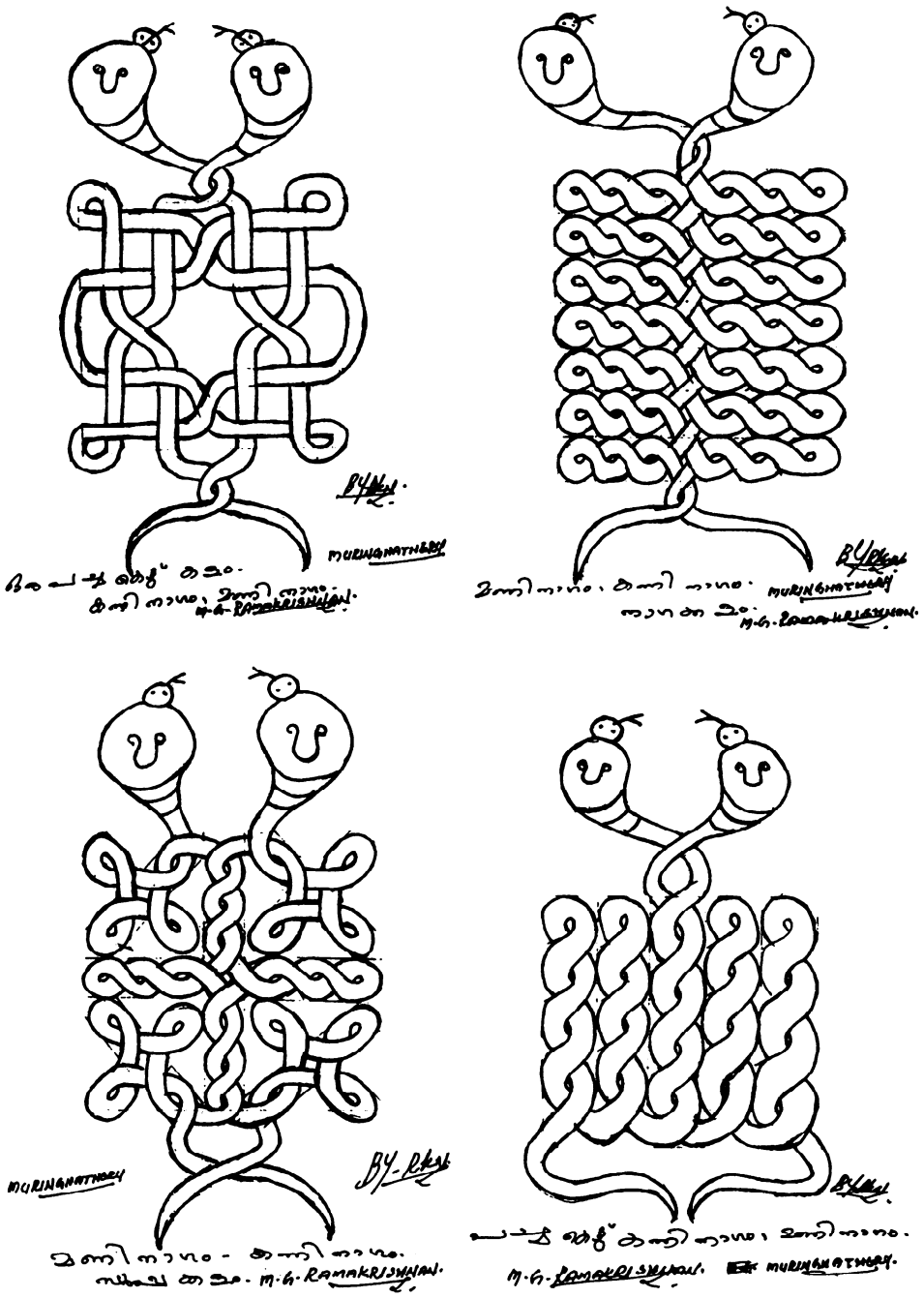


Fig. 4 : Quatre formes du *kaḷam* « à deux têtes ».

Au cours de son explication, Ramakrishnan a sorti un petit cahier sur lequel il avait griffonné différentes esquisses de kaḷam. Ces cahiers, d'usage récent, constituent pour les jeunes adultes Pulluvan de nouveaux supports pour mémoriser les textes de chants et les techniques de tracé des dessins de sol. Comme beaucoup de jeunes Pulluvan, Ramakrishnan entendait constituer une sorte de mémoire familiale des chants et des *kaḷam* et entamer un travail réflexif sur sa pratique. Voici un montage de quatre esquisses de *kaḷam* « à deux têtes », encore appelés « Serpent joyau (*maṇināgam*) et Serpent vierge (*kanninākam*) », du nom des deux divinités qui y sont représentées au moyen d'entrelacs (fig. 4). D'autres Pulluvan nomment ce type de *kaḷam* par le nom puranique de ces divinités (Kadru et Vinata). Même si la manière de nommer ces entités divines est plurielle, trait connu du panthéon hindou, leurs représentations sont considérées ici comme similaires[5].

Signés par leur auteur Ramakrishnan, les quatre tracés ci-contre sont autant de variations possibles d'un même kaḷam « à deux têtes ». Du point de vue de la « forme », ils sont différents, mais sont considérés comme plusieurs variantes d'un même et unique *kaḷam*. Son nom « à deux têtes », qui annonce en effet une des composantes principales du dessin, devient en quelque sorte un critère d'identification d'un type de *kaḷam*. Il permet, par exemple, de le distinguer du kaḷam « *sudarśana* » qui comporte toujours, quelle que soit sa « forme », huit têtes de serpents entrelacés sur un fond circulaire, au centre duquel est toujours représentée une conque (fig. 5)[6].

Alors que du point de vue musical, les pièces étaient identifiées par leur texte, les *kaḷam* se caractérisent eux aussi par certains éléments stables qui les composent. C'est la relative permanence des composantes, textuelles dans le chant et figuratives dans les dessins, qui permet aux Pulluvan de les organiser dans des répertoires propres, ayant chacun leur logique interne.

---

5 Sur les classifications terminologiques pulluvan dans le domaine musical, voir Guillebaud (2003b).

6 Le kaḷam *sudarśana* (« plaisant à l'œil ») est toujours réalisé l'avant dernière nuit du rituel, en première partie de soirée. Lorsque le rituel dure plus de trois nuits, le *kaḷam sudarśana* peut comporter dix ou douze têtes, en vertu de la règle implicite de progression ascendante de leur nombre au fur et à mesure du déroulement des nuits, mais reste reconnaissable par sa conque centrale.

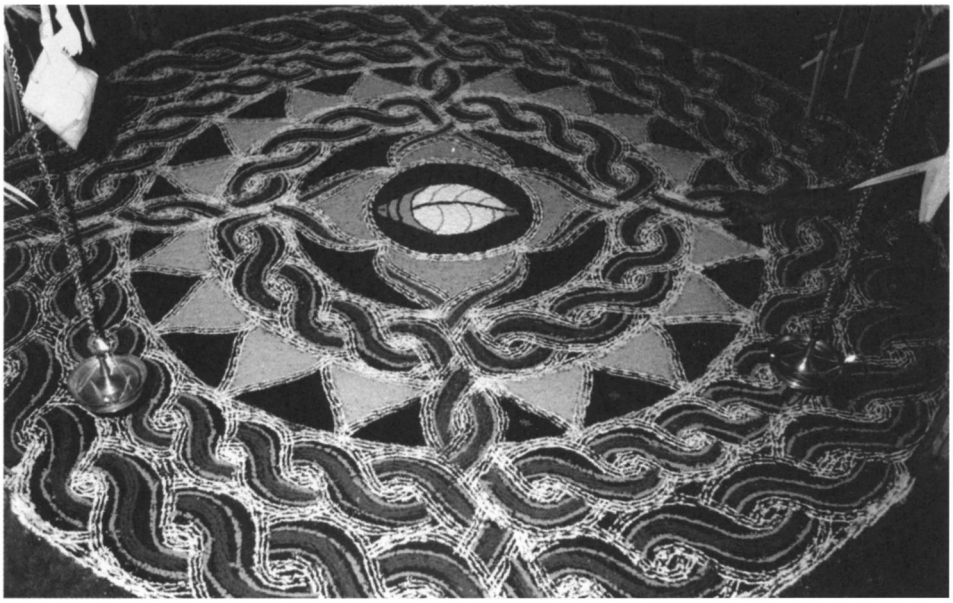


Fig. 5: Conque centrale du *kaḷam sudarśana* («plaisant à l'œil») réalisé par Pulluvan Sudarman et sa famille. Photo: Christine Guillebaud

Fig. 6: *Bhūta kaḷam*, «Gardien du trésor des serpents», par Pulluvan Krishnadas et sa famille. Photo: Christine Guillebaud.

Des formes créatives : « tester » des possibles

Les entités visuelles

Pour les Pulluvan, la manière principale de classer les différents dessins consiste à les désigner par le nom des divinités qu'ils représentent. Narayanan, par exemple, établit à l'oral une liste d'une dizaine de *kaḷam* différents (« Les huit serpents mythologiques », « le Roi des serpents », « le bhūta » etc.). D'autres critères relatifs à la technique du tracé peuvent être évoqués pour distinguer certains *kaḷam* entre eux. On peut qualifier le kaḷam *sudarśana* par sa forme « ronde » ou par le temps qui est nécessaire à son exécution, c'est-à-dire « plus long » qu'un *bhūta kaḷam*[7]. Par ailleurs, le « nombre de têtes » permet de distinguer les différentes catégories de *kaḷam* : deux, quatre, huit, neuf, dix et même douze têtes. Ceux-ci peuvent être nommés par ailleurs par le nom des divinités qu'ils représentent.

A la manière des réalisations musicales, le dessinateur entend faire varier la « forme » de chaque entité visuelle. Les Pulluvan se réfèrent volontiers au degré de créativité propre à chaque dessin. Selon Ramakrishnan, certains *kaḷam* sont de style « ancien » et d'autres de style « nouveau », qualificatifs qu'il exprime en anglais (*old style / new style*) – langue qu'il n'a d'ailleurs jamais réellement apprise – et qu'il emploie pour souligner l'originalité et la modernité de son propos.

> *Pour les* kaḷam *que nous dessinons, une bonne expérience pratique est nécessaire, sinon ce sera mauvais. Les gens âgés dessinent des* models *anciens* (paḷaya) *mais les jeunes aujourd'hui dessinent des nouveaux* models *de* kaḷam. *Partout, l'éducation a un avantage. La plupart des jeunes aujourd'hui ont un bon niveau d'éducation. Il y aura une nouveauté due à cela.*

Son cahier à l'appui, Ramakrishnan voit par exemple dans les *kaḷam* aux entrelacs parallèles, une forme « simple » et « ancienne » de dessin (voir fig. 4 : deux *kaḷam* de droite). Au contraire, les « nouveaux » *kaḷam*, aux entrelacs plus complexes, lui paraissent innovants et sont ceux qui sont dessinés par la nouvelle génération de Pulluvan (voir fig. 4 : *kaḷam* de gauche). La recherche de créativité implique directement la personnalité du dessinateur qui, tout en agissant comme officiant principal de rituel, se définit comme un « artiste » (*kalākāran*).

---

7 Figure anthropomorphe souvent présentée comme le « gardien du trésor des serpents ». A la différence du dessin, les chants ne sont jamais mentionnés par leur temps d'exécution relative.

a

b

c

d

← Fig. 7 : Quatre formes de « à deux têtes » réalisées par Pulluvan Sudarman (a et b) et Pulluvan Krishnadas (c et d) et leur famille chez différents commanditaires. Photo : Christine Guillebaud.

Esthétique de la variation et efficacité rituelle

Dans les extraits de cahiers parcourus, les esquisses de *kaḷam* sont toujours signées de la main de leur exécutant. Certains dessinateurs ont parfois émis des réserves à ce que je montre leurs *kaḷam* aux « autres », c'est-à-dire à d'autres Pulluvan avec lesquels ils avaient certains différends. Il s'agissait pour eux de préserver leurs propres « idées »[8]. Certains commanditaires de rituels sont aussi amenés à comparer les différents spécialistes entre eux. Lorsqu'ils jugent par exemple qu'une famille pulluvan est particulièrement « réputée » ou « experte » dans le domaine du culte aux divinités serpents, ils seront plus enclins à la contacter, même si celle-ci n'habite pas spécifiquement dans le même village. Ces évaluations comparatives se fondent sur des critères aussi divers que la beauté de la voix d'un chanteur, sa grande dévotion aux divinités ou même la beauté de ses *kaḷam ;* autant d'éléments efficaces qui contribueront à ce que le rituel « marche » et qu'il comble les attentes de la famille commanditaire.

Si certains Pulluvan ont pu voir, par mon intermédiaire, des photos de *kaḷam* exécutés par d'autres, leurs commentaires ont consisté avant tout à juger des qualités de la réalisation : « *c'est correct et beau* » est un exemple d'appréciation positive. Le dessinateur reconnaît en quelque sorte l'esprit créatif de son voisin. D'autres prennent conscience de leurs différences personnelles en terme de style (*rīti*). Lorsque certains dessinateurs estiment que leurs idées ont été copiées, ils qualifient le *kaḷam* du voisin de « *dupli* », diminutif du mot anglais « *duplicate* », terme qu'on emploie généralement lorsque deux personnes se ressemblent physiquement (l'une est le « *dupli* » de l'autre). Dans le cas des dessins, l'adjectif a une connotation négative : le « *dupli* » n'est pas l'original et perd à ce titre sa valeur créative.

Ainsi, le cahier où le spécialiste pulluvan reporte ses esquisses est non seulement le lieu d'une mise à plat rétrospective d'un savoir acquis mais aussi un moyen de cultiver la nouveauté, de créer sur papier de nouvelles formes de *kaḷam*. La recherche d'originalité dont font preuve certains jeunes dessinateurs

---

8 Parfois, la forme du *kaḷam* a pu être reçue en songe. Certains Pulluvan disent pratiquer des dessins que leurs parents ou ancêtres, tels des sages *ṛṣi*, avaient reçu pour la première fois en vision. Il s'agit de cas isolés où les « idées » ont été transmises d'une génération à l'autre au moyen d'une révélation. Cependant, le concept *rūpam* n'est pas étranger à la notion d'image mentale si l'on en juge par l'usage quotidien qu'en font les Malayalis, les habitants du Kerala. L'expression *rupappeṭutuka* désigne toute « forme de pensée », comme par exemple la « forme » d'argument que l'avocat a préalablement construit dans son esprit. Le terme *rūpam* désigne aussi la forme divine (ex : *Nāga rūpam* : manifestation de la divinité serpent, par exemple, dans un *kaḷam*), ou sa forme cosmique (*viśvarūpam*). Pour une définition des termes sanscrits relatifs aux corps des dieux, voir Malamoud (1989 : 253-273).

ne consiste pas cependant à créer de nouvelles catégories de *kaḷam*, mais bien à multiplier toujours plus les possibilités de leurs réalisations graphiques. L'intention créative se situe dans les «formes» (*rūpam*), c'est-à-dire dans une recherche de variation à partir de patrons de *kaḷam* communs à tous les Pulluvan. Quelle que soit l'inventivité du dessinateur, l'activité rituelle dans laquelle s'insère son dessin impose en effet une fixité des catégories de *kaḷam* comme ceux «à deux têtes», «*sudarśana*» ou «*nāgabhūta*», etc., composant un même et unique répertoire graphique «pulluvan». Mais l'action rituelle aménage aussi la variation de leurs réalisations. Prévisualisée dans un cahier, chaque nouvelle «forme» reprend un caractère anonyme une fois que le dessin est tracé aux dimensions réelles et en couleurs sur le sol d'une maison commanditaire. La valeur esthétique du dessin appartient à la définition même de l'objet, une propriété parmi d'autres, comme celle d'être la manifestation visuelle des divinités et une des offrandes qui leur est adressée. Comme disent les dessinateurs, le *kaḷam*, une fois «offert» à la famille commanditaire, garde ses dimensions esthétiques qui participent pleinement de son efficacité dans l'action rituelle. La recherche de «beauté» (*bhaṃgi*) qui anime les dessinateurs répond en quelque sorte au projet commun de satisfaire les divinités. Le «beau» recouvre ici celui de «variation» en tant qu'élément efficient du rituel.

Un autre jeune Pulluvan du nom de Sudarman regardait avec attention les photos de kaḷam que j'avais prises à quelques semaines d'intervalle au cours de différents rituels. Posant côte à côte deux kaḷam «*sudarśana*», il commentait les différences de composition: «*Dans celui-ci, il y a une ligne autour de la conque; dans celui-là, il y a aussi des nœuds de serpents* (entrelacs *keṭṭu'*) *mais pas de fleurs extérieures* (au niveau des arcades)». Alors qu'il analysait en détail les variations d'un même *kaḷam*, je l'interrogeais précisément sur les modifications qu'il avait effectuées. Il répondit: «*J'y réfléchis et je teste* (test) *plusieurs formes* (rūpam)». Employant lui aussi un mot anglais pour souligner l'originalité de sa démarche, il poursuivit:

> *Je dessine* (varakkuka)[9] *plusieurs types de* sudarśana kaḷam. *Je regarde et comprends en effet son bon côté et son mauvais* (naḷpavaśavum cīttavaśavum). *En cela, je garde seulement le bon côté. Ainsi, il y aura des bénéfices* (guṇaṅṅaḷ) *pour les membres de la famille commanditaire et pour moi. Tu as ici en main les photos de deux* sudarśana kaḷam, *toutes les différences y sont visibles. Mais leurs rites* (karmmaṅṅaḷ) *ne font qu'un. Dans le* kaḷam *de serpents, ce sont les rites qui sont importants. Il y a beaucoup d'observances de pureté* (vṛtaśuddhi) *et si nous les suivons correctement, sûr, on obtient un bénéfice* (gūṇam).

Sudarman se présente ici comme un «testeur» de *kaḷam*, du moins de ses variations possibles. Parmi celles-ci, certaines ont «leur bon côté» et d'autres leur

---

8 Mot à mot «ligner».

« mauvais » en termes d'efficacité. Le bénéfice que retirent les acteurs du rituel (famille et Pulluvan) en termes réciproques de prospérité (*aiśvaryam*) se joue dès l'étape du tracé du *kaḷam*. Cependant, la recherche d'efficacité dans la variation ne saurait suffire à atteindre un tel objectif. Si le même *kaḷam* varie d'une maison à l'autre, l'ensemble des rites est au contraire très formalisé et ne fait l'objet d'aucune modification. Cette stabilité est en quelque sorte le gage, semble dire Sudarman, de la permanence de l'action rituelle pour les divinités serpents et de l'identité du *kaḷam* « *sudarśana* ». Le principe de variation participe de l'efficacité rituelle tout en étant défini de manière stricte dans un certain formalisme des gestes rituels et à travers des catégories de kaḷam appropriés.

Combiner et agencer

J'ai montré précédemment que la variation des exécutions chantées relevait de combinaisons effectuées par les musiciens à partir de deux stocks, mélodique et rythmique, dans lesquels ils puisaient. Si la musique associe ces deux dimensions, les chanteurs qualifient plus volontiers de « formes » (*rūpam*) les profils mélodiques sur lesquels peuvent être chantés les textes. Dans le langage visuel, la notion de forme ne désigne pas uniquement la configuration apparente des entrelacs, c'est-à-dire parallèles, ronds, symétriques etc. Il s'agit, en effet, d'un concept plus large de variation qui ne se limite pas aux seules figures représentées. Les Pulluvan usent pour les *kaḷam* de différents éléments de composition graphique. Pour prolonger ici l'analyse que j'ai donnée des combinaisons musicales, je dirais que les dessinateurs disposent aussi pour les *kaḷam* de différents stocks d'éléments visuels à partir desquels ils composent. Ceux-ci ne sont pas exprimés de manière exhaustive par les Pulluvan, mais, à la différence des stocks musicaux, ils les formulent en des termes explicites.

Ramakrishnan explique : « *Il y a cinq couleurs de base : rouge, vert, jaune, noir et blanc*[10]. *En les mélangeant, on obtient d'autres couleurs encore. Ainsi, on voit la créativité* (bhāvana) *dans le kaḷam* ». En variant les teintes des couleurs de base, le dessinateur étend les possibilités d'un premier stock de cinq couleurs, avec lesquelles il fera varier la « forme » d'un même *kaḷam*[11]. Ramakrishnan spécifie cependant certaines règles fixes de composition : « *La couleur des corps* (jaune et vert) *ne change jamais, seul le fond* (background) *peut changer. Je teste avec des photos quand j'en ai et compare les différents* kaḷam ».

---

10 Le rouge est obtenu par réaction chimique en mélangeant de la chaux éteinte avec de la poudre de curcuma (couleur jaune). Le noir s'obtient avec des balles de riz consumées sur de la sciure. Enfin, la poudre blanche est obtenue en broyant du riz dans un mortier.

11 Les Pulluvan emploient parfois des poudres d'argent qu'ils saupoudrent en fin de tracé sur les différents motifs.

Alors que l'analyse musicale a révélé certaines combinaisons préférentielles en fonction des pièces (Guillebaud 2003a: 257-63), le travail de variation au moyen de couleurs se trouve réglé et contraint dans l'espace même du dessin. Les corps des divinités serpents, toujours placés au centre du dessin, ne sauraient être colorés avec d'autres teintes que le jaune et le vert, tandis que le fond du *kaḷam* pourra varier autant de fois qu'il y a de couleurs de base et de teintes combinées. Tout dépend aussi, dit Ramakrishnan, de la «créativité» du dessinateur[12].

On rencontre parfois des fonds de *kaḷam* non unis, sur lesquels ont été ajoutés par exemple des petits motifs supplémentaires (étoiles, points, fleurs...), qui contribuent aussi à définir la «forme» particulière du kaḷam. De même, les arcades extérieures varient souvent dans leur apparence géométrique: arrondies, rectangulaires, en forme de pétales, etc. Leur remplissage varie en couleur et en type de composition (lignes, carrés encastrés, puzzle...). Pour élargir toujours plus les possibilités, les dessinateurs renouvellent fréquemment leurs instruments de tracé (coques de noix de coco évidées *cheretta*) qu'ils percent en fonction du type de ligne qu'ils veulent voir apparaître (droites, courbes, simples, doubles etc.) ou de nouveaux motifs qu'ils veulent imprimer sur le dessin (croix, fleurs etc.). En variant l'orientation de ces pochoirs, le dessinateur obtient aussi de nouvelles formes de tracé. Ses déplacements habiles de la main révèlent en quelque sorte un stock de gestes différents.

Ainsi, le concept de forme variée implique des combinaisons apparemment plus nombreuses dans le dessin que dans le chant; du moins elles semblent plus aisément saisissables que dans la musique. Il dépasse aussi le seul élément visuel de la «figure» pour intégrer à la fois les couleurs, les motifs et le jeu sur les différents espaces du dessin (centre/périphérie). Comme dans le cas des chants, la «forme» du dessin est le résultat de combinaisons multiples réalisées à partir de certaines entités fixes (nombre de tête, présence ou non d'une conque centrale) qui permettent d'identifier des catégories de *kaḷam* spécifiques.

Outre ces opérations de combinaison communes au domaine sonore et visuel, j'ai observé une logique semblable dans la façon de répartir les rôles au sein du processus de performance. Dans le contexte rituel, le chant est de forme responsoriale. La voix du soliste, généralement le père de famille, est soutenue par un ensemble instrumental formé d'une ou de deux vièles *puḷḷuvan vīṇa* (la première jouée par le soliste) et autant de pots musicaux (*kuṭam*) joués par les hommes de sa famille. Les femmes pulluvan, quant à elles, frappent sur des cymbales les temps forts du cycle rythmique. Chaque vers entonné par le soliste est répété à l'identique par le chœur formé par les mêmes instrumentistes (5-6 personnes) qui lui fournissent un répons vocal à l'unisson s'imbriquant toujours dans la voix soliste

12 Selon Ramakrishnan, le choix des couleurs révèle aussi des différences de styles («anciens» ou «nouveaux»). Il affirme par exemple que: «*Le bleu dans les angles du* kaḷam *des «huit serpents»* (aṣṭanāga kaḷam), *c'est du* new style».

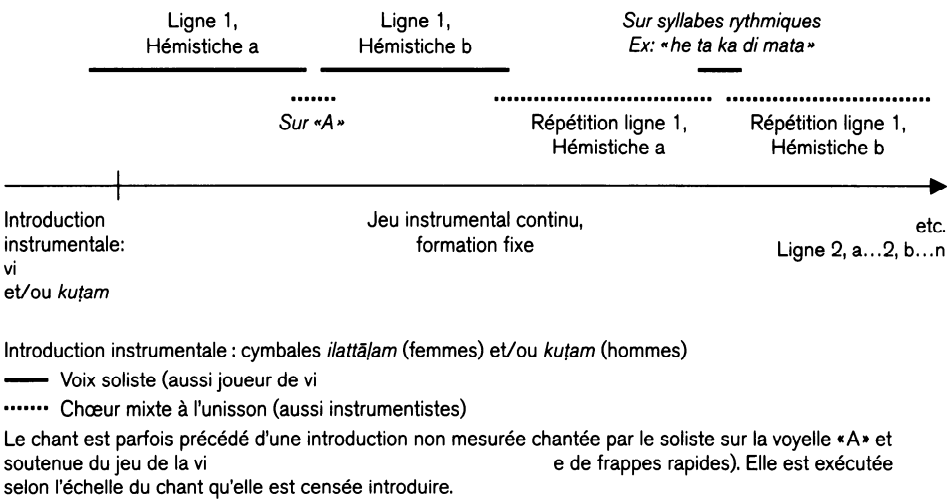


Fig. 8 : Formation collective pulluvan

par un procédé de tuilage. À l'intérieur de cette forme vocale générale, les voix du chœur et du soliste se renvoient toutes deux en jeu de miroir par l'introduction de courts tuilages supplémentaires chantés généralement sur la voyelle «A» ou sur des syllabes rythmiques sans signification. Ils permettent de souligner la structure interne du texte propre à chaque pièce.

Comme dans le chant responsorial, le tracé du dessin implique une répartition stricte des différents rôles. Un homme pulluvan entame seul les premières esquisses pour être rapidement rejoint par ses proches pour d'autres opérations simultanées (remplissage, contour, épaississement, etc.). Ramakrishnan disait plus haut «discuter» avec ses compagnons sur la forme (*rūpam*) du *kaḷam* à adopter afin d'éviter les divergences. C'est à lui, en effet, que revient le choix des éléments de structure générale, en tant que maître d'œuvre du dessin. Dans la musique, la consigne est absente et c'est uniquement dans l'expérience collective – et sous la houlette du soliste – qu'apparaît la forme d'un chant (*rūpam*). Ainsi, le regard que chacun peut porter sur les variations dépend souvent du rôle qu'il tient dans le processus d'exécution. Les hommes, par exemple, sont plus sensibles aux traits de structure générale (ex : variation du nombre et de la taille des entrelacs), alors que les femmes reconnaissent aisément les petites modifications réalisées sur les têtes des divinités (forme et taille des yeux, type de surlignage, etc.). Ces différents niveaux que nécessite la performance, vraisemblablement communs aux réalisations visuelles et sonores, se traduisent en autant de points de vue différents sur ce qu'est la créativité d'une réalisation et ce, à partir d'une expérience toujours collective.

Fig. 9: Opération simultanée de tracé et de remplissage par Pulluvan Sudarman et Parvati. Photo: Christine Guillebaud.

Qualifier l'intersection entre le sonore et le visuel

Le rapport qu'établissent les musiciens-dessinateurs pulluvan entre leur pratique musicale et graphique m'ont invitée à questionner de manière plus générale ce lien en terme d'«intersection», pour reprendre le concept développé par Jean-Yves Bosseur (1998) dans le domaine des arts musicaux et plastiques de l'Occident du XX^{e} siècle. Si le propos de l'auteur vise en effet à déceler les «intervalles» – entendus comme «ce qui unit et ce qui sépare» – entre différentes pratiques artistiques (ibid.: 8), les dimensions graphique et musicale du rituel sont ici des variables efficientes que les Pulluvan pensent l'une à travers l'autre. Le concept d'intersection, avec toutes ses déclinaisons possibles en termes de synesthésie (ibid.: 9-48), d'interpénétration spatio-temporelle (ibid.: 49-90), d'équivalences structurelles (ibid.: 91-131) ou d'activités plurielles (ibid.: 226-236), ouvre une réflexion générale sur les modalités de convergence entre les expressions visuelles et sonores et ce, au-delà des données socioculturelles à partir desquelles ils ont été forgés. Je propose donc de manier ce concept comme un outil d'analyse permettant de qualifier un certain nombre de techniques ou procédés à travers lesquels le visuel et le sonore sont pensés de manière conjointe. Cette démarche implique cependant de considérer, comme j'ai tenté de le faire jusqu'ici, le discours des praticiens, leur statut et le projet créatif qu'il

exprime dans l'usage de ces procédés. Pour les compositeurs et les plasticiens occidentaux du XX^e^ par exemple, il s'agissait, selon Bosseur, de « dépasser les approches précédentes » qui se limitaient à mettre en rapport le visuel et le sonore sur le seul mode « de l'analogique, du métaphorique » ou du « parallélisme » et de voir dans cette démarche une sorte de décloisonnement des disciplines artistiques occidentales que sont la musique, la peinture, l'architecture, la sculpture et la danse (ibid. : 7-8).

Pour les Pulluvan, dont l'activité de caste associe la pratique de la musique et celle des dessins de sol, un tel découpage se révèle inapproprié : les chants et les *kaḷam* constituent d'abord des savoirs rituels de caste avant d'être respectivement des catégories de « musique » et de réalisations « graphiques », autrement dit des expressions sonores et visuelles.

De même pour eux, la recherche esthétique à travers la variation de formes relève d'un discours global sur l'efficacité d'une action rituelle pour les divinités serpents. Le projet de variation, même s'il est pensé comme « créatif » par certains Pulluvan, ne relève pas d'une action « artistique » comme dans le cas des plasticiens et des compositeurs contemporains. Les musiciens-dessinateurs Pulluvan, on l'a vu, font coexister sans mal un certain formalisme du rite (*karmmam*) et la variation esthétique dans la même logique efficace. Il semble par ailleurs que seule la recherche de variation les conduise à établir un lien entre les dimensions visuelles et sonores de leur activité. Tentons maintenant de qualifier précisément ces convergences.

Un cas de synesthésie ?

Un premier type d'intersection, la synesthésie, consiste à poser une analogie des sensations visuelles et sonores. C'est par exemple, en Occident, le rapport qu'ont établi les artistes entre la couleur et le timbre. Bosseur parle, dans ce cas, d'œuvres « polysensorielles » dans lesquelles les plans des sensations s'interpénètrent, dans une sorte de croisements perceptifs (ibid. : 10). Dans ce premier type d'intersection, c'est précisément une conception croisée du sensible, entre la vue et l'ouïe, qui est à l'œuvre. L'une et l'autre se trouvent simultanément concernées, impliquant ainsi une certaine remise en cause du découpage artistique entre d'une part les arts de la vue ou de l'espace, et d'autre part les arts de l'ouïe ou du temps (*ibid.* : 12).

Il semble que le concept de synesthésie soit peu approprié pour rendre compte du cas qui nous intéresse. Les perceptions visuelle et sonore sont pensées comme des domaines du sensible distincts. En malayalam, la langue du Kerala, le terme « *pāṭṭu'* » désigne le chant tandis que « *kaḷam* » désigne le seul dessin de sol. Un chant de serpents (*nāga pāṭṭu'*) et un dessin de serpents (*nāga kaḷam*) sont des catégories clairement distinctes qui sont employées notamment lorsque leur auteur désigne respectivement l'ensemble de son répertoire de chants et de

dessins de sol. Quand bien même ces deux éléments coexistent dans le temps rituel, leur perception sensorielle n'est en aucun cas confondue.

On constate cependant que la façon dont les Pulluvan nomment leur pratique revêt un caractère souvent englobant. Par exemple, les deux expressions «*pāṃpin kaḷam*» («aire de serpent») et «*pāṃpin tuḷḷal*» («tremblement, agitation des serpents») désignent de manière large l'action rituelle pour les divinités serpents. Dans le premier cas, la référence au seul dessin de sol pose la centralité de l'élément visuel en tant que manifestation des divinités invoquées. Les autres éléments, notamment musicaux, se trouvent en quelque sorte englobés ou sous-entendus dans l'élément visuel, épicentre du rituel. Dans le second cas, ce sont les signes de la transe de possession (*tuḷḷal*) – qui a lieu à la fin de chaque nuit de rituel – qui va prédominer dans le mode de désignation. Une autre expression kéralaise comme *kaḷam eḻuttu' pāṭṭu'* («chant et écriture de *kaḷam*») inclut à la fois les deux composantes visuelle et sonore du rite.

La complexité du processus rituel amène les acteurs à multiplier les appellations. Cependant, elle ne saurait révéler une représentation synesthésique de l'usage des sens. Les couleurs du *kaḷam*, par exemple, en tant que stock de possibles pour remplir et agencer les différents espaces du dessin, ne sont pas confondues avec les mélodies et les rythmes qui gardent aussi leur autonomie en tant que domaine sonore.

Musique	Dessins de sol (*kaḷam*)
Fixité du texte qui permet d'identifier la pièce	Fixité de figures (nombre de têtes de serpents, présence ou non d'une conque centrale identifiant le kaḷam)
Stocks de mélodies et de cycles rythmiques	Stocks de couleurs, de formes géométriques et de couleurs des arcades extérieures, d'instruments de tracé (*cheretta*, ex: lignes et motifs) et de gestes
Opérations de combinaisons à partir de possibles	Idem
Principe général d'interchangeabilité mais avec certaines règles préférentielles d'agencement en fonction des pièces	Principe général d'interchangeabilité mais avec certaines règles préférentielles de composition
Statut des acteurs dans le chant: Dans le cadre d'un rituel, la formation est collective (voir fig. 9). Le chant est de forme responsoriale et met en œuvre un procédé de tuilage entre un soliste principal (homme) et un chœur mixte.	*Statut des acteurs dans la construction du dessin:* Un maître d'œuvre du kaḷam (homme) esquisse seul les premiers entrelacs centraux. Il est ensuite rejoint par les autres membres de la famille qui commencent, avec un petit décalage dans le temps, les opérations de remplissage, surlignage, épaississement, détail des têtes, arcades extérieures etc.
Recherche de créativité dans la variabilité des «formes». Principe esthétique participant de l'efficacité rituelle	Idem

Des équivalences de composition

Un second type d'intersection, d'ordre structurel, consiste à établir non plus des équivalences sensorielles mais une certaine « osmose entre construction visuelle et acoustique », c'est-à-dire dans « un registre de relation [...] qui touche à la notion de composition » (ibid.: 91). Ainsi dans l'Occident du XX[e] siècle, les plasticiens ont par exemple exploité dans leurs œuvres des principes de composition musicale, notamment dans l'organisation du temps[13].

Il semble que les Pulluvan établissent une certaine identité de structure entre leurs chants et leurs réalisations graphiques (*kaḷam*). Les principales équivalences sont présentées dans le tableau ci-contre.

Le type d'intersection établi par les Pulluvan entre le sonore et le visuel correspond à un ensemble de procédés de composition types dont les « moyens » respectifs ne sont cependant jamais confondus. Les pratiques et les discours analysés consistent non pas à comparer de manière métaphorique la musique aux images rituelles, ni à transposer spécifiquement des principes musicaux dans les dessins de sol (et inversement) mais révèlent une conception unifiée des règles de structuration inhérentes aux deux types de réalisations.

Conclusion

Dans les services rituels menés par la caste des Pulluvan, la musique ne constitue qu'une dimension d'un savoir-faire composite qui oblige à considérer le sonore dans son rapport dynamique avec le visuel. Une analyse des règles régissant le répertoire de ces musiciens-dessinateurs (organisation mélodique et rythmique) conduit à traiter du problème de la « forme » à travers des éléments visuels. J'ai cherché à saisir ici des principes d'organisation communs aux répertoires musical et graphique, notamment dans la manière de combiner des possibles, de varier et d'agencer les unités constitutives. J'ai tenté d'analyser ces logiques en terme d'intersection, à travers certains procédés de composition exemplaires. Mais ces intersections sont en réalité bien plus nombreuses, si l'on pense aux multiples relations qui peuvent se tisser sur une même aire rituelle entre voix, instruments et images.

---

13 Paul Klee, par exemple, a investi le principe de la polyphonie classique, en utilisant la technique du contrepoint, les procédés d'augmentation et de diminution, de récurrence et de renversement qu'il a appliqués à ses motifs plastiques ainsi qu'une conception du temps « à vecteurs multiples » (Bosseur 1998: 95-97).

Références

BOSSEUR Jean-Yves
1996 *Vocabulaire de la musique contemporaine.* Paris: Minerve. Coll. Musique Ouverte.
1998 *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle.* Paris: Minerve. Coll. Musique Ouverte.

BRUNNER Hélène
1986 «*Mandala* et *yantra* dans le sivaïsme agamique. Définition. description. usage rituel» *in* André Padoux ed. *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme.* Paris: Eds du CNRS: 11-35.

CHETTALLUR K.R.
1999 «Nāgārādhanayum puḷḷuvan nāṭṭile puḷḷuvan pāṭṭu'». in *Nāṭṭakappolima lēkhanaṅṅaḷ.* Palakkad: District Panchayat. Nehru Yuva Kendra: 29-44.

CHOONDAL Chummar
1971 «Puḷḷuvar pāṭṭu'». *Kēḷi* 8 (27): 31-40.
1981 *Puḷḷuvar (janatāpaṭhanam).* Trivandrum: Charithram Publications.

CORBIN Alain
1990 «Histoire et anthropologie sensorielle». *Anthropologie et Sociétés* 14(2). N° «Les cinq sens»: 13-24.
1994 *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle.* Paris: Champs Flammarion.

GABORIEAU Marc
1974 «Classification des récits chantés. La littérature orale des populations hindoues de l'Himalaya central». *Poétique* 19: 313-333.

GEERTZ Clifford
1998 «La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture». *Enquête* 6: 73-105.

GELL Alfred
1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory.* Oxford: Clarendon Press.

GEORGE David E.R.
1986 *India: Three Ritual Dance-Drama (Raslila. Kathakali. Nagamandala).* Cambridge and Alexandria: Chadwyck-Healey (Theatre in Focus).

GOPINATHAN K.
1989 «Puḷḷuvan pāṭṭinte katha». *Kēḷi* 4: 19-34.

GUILLEBAUD Christine
2003a *Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kerala (Inde du Sud).* Thèse de doctorat: Université de Paris X-Nanterre.
2003b «L'innesto fra musiche classiche e popolari: l'esempio della categorizzazione nel Kerala (India meridionale)» *in* Jean-Jacques Nattiez ed. *Enciclopedia della musica.* Vol. III: Musica e culture. Turin: Giulio Einaudi editore: 616-642.
2004 «Musique et société en Asie du Sud». *L'Homme* 171-172. «Musique et anthropologie»: 499-512.

HENNION Antoine
1993 *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris: Métaillé.

HENRY Edward O.
1988 *Chant the Names of God: Musical Culture in Bhojpuri-Speaking India.* San Diego: San Diego State University Press.
2000 «Folk Song Genres and Their Melodies in India: Music Use and Genre Process». *Asian Music* 31 (2): 71-106.

HOWES David
1990 «Les techniques des sens». *Anthropologie et Sociétés* 14 (2). N° «Les cinq sens»: 99-115.
1991 ed. *The Variety of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses.* Toronto: University of Toronto Press.

HUMPHREY C. and J. LAIDLAW
1994 *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship.* Oxford: Clarendon Press.

JONES Clifford R.
1982 «Kaḷameḷuttu: Art and Ritual in Kerala», *in* Guy R.Welbon and Glenn E. Yocum eds. *Religious Festivals in South India and Sri Lanka.* New-Delhi: Manohar: 269-294.

KAPFERER Bruce
1991 (1re ed. 1983) *A Celebration of Demons. Exorcism and Aesthetics of Healing in Sri Lanka.* Washington: Berg and Smithsonian Institution Press.

KURUP K.K.N.
1972 «Kalampattu. A Type of Spirit Worship in North Malabar». *Folklore* 13 (9): 321-323.
1977 *Aspects of Kerala History and Culture.* Trivandrum: College Book House.

LEAVITT John and Lynn M.HART
1990 «Critique de la raison sensorielle. L'élaboration des sens dans une société himalayenne». *Anthropologie et Sociétés* 14 (2). N° «Les cinq sens»: 77-98.

MALAMOUD Charles
1987 «Parole à voir et à entendre». *Cahiers de littérature orale* 21: 151-161.
1989 *Cuire le Monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne.* Paris: Editions La Découverte.

MARTINEZ Rosalia
2003 «Performances musicales andines: à l'intersection du voir et de l'entendre». Comm. non publiée. Journée d'études *Modèles pour l'analyse de la performance musicale.* Paris: CNSMDP.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

NEFF Deborah L.
1987 «Aesthetics and Power in *Pāmbin Tuḷḷal*: A Possession Ritual of Rural Kerala». *Ethnology* 26: 63-71.
1995 *Fertility and Power in Kerala Serpent Ritual.* Ph. D thesis: University of Wisconsin-Madison.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre
1995 «La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie». *Enquête* 1: Les terrains de l'enquête: 71-109.

PADOUX André ed.
1986 *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme.* Paris: Editions du CNRS.

PANIKKAR T.K
1983 *Malabar and its Folk.* New-Delhi: Asian Educational Services.

RAGHAVAN M.D.
1947 *Folk Plays and Dances of Kerala.* Trichur: The Rama Varma Archaeological Society.

RAJAGOPALAN L.S.
1980 «The Pulluvans and their music». *The Journal of the Madras Music Academy* 51: 72-80.
1995 «Kēraḷattile nāṭōṭi saṃgītam». *Saṃskārakēraḷam.* Government of Kerala. Department of Cultural Publications. 9 (3): 28-31.

RECK Carol S. and David RECK
1982 «Nāga-kālam: A Musical Trance Ceremonial of Kerala (India)». *Asian Music* 13 (1): 85-96.

SAMBAMURTHY P.
1942-1963 *South Indian Music*. 6 vol. Madras : The Indian Publishing House.

SELVA Rosita (de)
1996 « Quand 'donner à voir' est 'écrire'. Les récitatifs des Paṭuā montreurs d'images du Bengale (Inde) » in Catherine Champion ed. *Traditions orales dans le Monde indien. Puruṣārtha* 18. Paris : EHESS : 171-197.
2000 « 'Faire parler les peintures'. Rajasthan et Bengale ». *in* Annie Montaut ed. *Le Rajasthan. Ses dieux, ses héros, son peuple*. Paris : INALCO. Publications Langues'O : 233-265.

S.N.
1986 [1978]. *Folk Arts Directory – Nāṭōṭi dṛśyakalāsūcika*. Trichur : Kerala Sangeeta Nataka Akademi.

TARABOUT Gilles
1986 *Sacrifier et donner à voir en pays malabar. Les fêtes de temples au Kerala (Inde du Sud) : étude anthropologique*. Paris : Publications de l'EFEO, vol. CXLVII.
1993 « Quand les dieux s'emmêlent. Point de vue sur les classifications divines au Kerala » *in* Véronique Bouiller et Gérard Toffin eds. *Classer les dieux ? Des panthéons en Asie du Sud. Puruṣārtha* 15. Paris : EHESS : 43-74.
2002 « Elaborations indiennes du temps ». *in* Jacques le Goff, Jean Lefort et Perrine Mane eds. *Les Calendriers. Leurs enjeux dans l'espace et dans le temps*. Somogy Editions d'Art : 193-204.
2003 « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique » *in* Yolaine Escande et Jean-Marie Schaeffer eds. : *L'esthétique. Europe, Chine et ailleurs :* 37-60.

THURSTON E. and K. RANGACHARI
1965 [1re ed. 1909] *Castes and Tribes of Southern India* (7 vol.). New-York : Johnsons Reprint Corporation.

VISHNUNAMBOODIRI M.V.
1977a *Puḷḷuvappāṭṭum nāgārādhanayum (pāṭṭukaḷum paṭhanavum)*. Kottayam : National Book Stall.
1977b « Puḷḷuvappāṭṭum nāgārādhanayum ». *Kēḷi* 81 : 15-29.
1977c « Puḷḷuvappāṭṭum nāgārādhanayum ». *Kēḷi* 82 : 7-17.

ZARRILLI Philip B.
1993 [1re ed. 1990] « Ayyappan Tiyatta ». *in* Farley P. Richmond, Darius L. Swann and Philip B.Zarrilli eds. : *Indian Theatre. Traditions and Performance*. Delhi : Motilal Banarsidass Publishers : 151-165.

RÉSUMÉ Les rituels menés par la caste des Pulluvan au Kerala, en Inde du Sud, constituent un cas particulier d'intersection entre le sonore et le visuel. Ces musiciens de basse caste, spécialistes du culte aux divinités serpents, emploient la notion de « forme » (*rūpam*) pour désigner des procédés de composition à la fois musicaux et graphiques. L'article tente de reconstituer les règles régissant leur répertoire de chants et de dessins de sol (*kaḷam*) et analyse précisément la façon dont ils manient de manière interdépendante ces deux supports. Cette étude ethnomusicologique, fondée sur le caractère multisensoriel des rites observés, ouvre une réflexion générale sur les différentes modalités de convergence observables entre les expressions sonores et visuelles.

Goûter la forme

Le *kṛti*[1], une expérience de la forme (Inde du Sud)

Fabrice Contri

Kanniyākumari [2] (le mensonge de la forme ?)

M'asseoir à la pointe sud de l'Inde. Tout en bas de cet immense triangle de terre, la tête tournée vers l'équateur. Seul. Il n'y a plus de place que pour un seul homme, pensais-je, en regardant la carte de l'atlas géographique, lorsque j'étais enfant. Seul sur cet étroit promontoire et derrière moi tout le sous-continent, puis l'Asie et des milliards d'êtres. Trois océans se rencontrent en ce point ; trois, comme les trois formes de la Trimūrti, comme les trois compositeurs de la « Trinité carnatique[3] *»...*

Lorsque, quelques années plus tard, je me rendis à Kanniyākumari, devenu adulte, la pointe océanienne de l'Inde avait sans doute dû être grignotée par je ne sais quel exotique rongeur – peut-être l'avide souris de Gaṇapati[4] *: je ne vis qu'une longue bande de sable et d'eau, une côte qui, loin de piquer l'océan, semblait au contraire l'absorber, l'enlacer avec douceur telle une anse qui aurait avalé aussi mon rêve d'enfant.*

C'est donc que la forme m'avait menti. Il y avait en cette carte, malgré la finesse de ses lignes, la précision millimétrique de son échelle, une manière trompeuse de transcrire la réalité. Non, ce n'était peut-être pas la forme, mais plutôt ses contours et mon regard aussi. Car la forme va au-delà de ces simples limites, je le

---

1 Le point souscrit se prononce i. Ainsi *kṛti* se prononce *kriti*.

2 Ville du Tamil Nādu, située à la pointe méridionale du sous-continent indien.

3 *Trimūrti* (sanskrit) de *tri* (trois) et *mūrti* (matière, forme mais aussi manifestation, individu, représentation, statue, image, idole). Dans l'hindouisme, triple manifestation divine : Brahmā, Śiva, Viṣṇu. Les trois grands saints, compositeurs et poètes d'Inde du Sud (cf. note 23), nés au même endroit (Tiruvārūr, près de Thañjāvūr, Tamil Nādu) et à peu d'années de distance, sont souvent considérés dans la tradition carnatique (musique de l'Inde du Sud) comme l'incarnation musicale humaine de la *Trimūrti* et pour cette raison communément nommés « Trinité carnatique ».

4 Dieu à tête d'éléphant dont le véhicule est une souris (*mūṣa*). *muṣ-* renvoie aussi à dérober, ravir.

comprenais, de ces frontières que le géographe peut réduire et dessiner. Elle n'est pas uniquement une surface, une figure, une apparence : elle demeure inséparable de son contenu, de ce qui fut à sa source, de ce qui la nourrit, de tout ce qui en donnera la saveur. La goûter, c'est aussi en faire l'expérience.

J'avais ma carte, je marchais sur le sol indien, à l'intérieur de sa chaleur moite, de ses sons, de ses odeurs ; j'étais au cœur du fruit.

***Bhakti* et musique**

La forme dans l'hindouisme, et plus particulièrement au sein de la *bhakti*[5], est d'abord ce que l'on perçoit, ce que l'on touche et ce par quoi l'on parvient à être touché. Les sens comme l'esprit humains ont besoin de ce support et de ce moyen pour communiquer. Ainsi les dieux rencontrent-ils les hommes par le biais de leur matérialité. Les idoles expriment leur présence. Objets sacrés, elles ne se satisfont cependant pas d'être adorées, louées avec une vénérable distance. Pour être atteintes, et qu'elles puissent en retour dialoguer avec leurs dévots, elles doivent aussi être « pratiquées ».

> Un *bhakta*[6] ne se contente pas d'adorer son dieu par des mots et des rites, il n'est pas plus satisfait par la connaissance de la théologie ; il a besoin de le posséder et d'être possédé par lui. Il a besoin aussi de chanter, de faire de la poésie, de la peinture, de la sculpture, d'ériger des lieux de prière ; il désire rendre son dieu présent, l'incarner de toutes les façons possibles. Dans la *bhakti*, tous les arts deviennent une voie d'accès à l'extase, un moyen de posséder et d'être possédé (Rāmānujan 1999, 12).

De même que prolifèrent les représentations de la divinité, se multiplient tous les autres supports de son exaltation et de sa louange, d'où l'extraordinaire effervescence de ses modes d'expression, et donc des arts. L'œuvre d'art résonne comme un merveilleux appel aux sens qu'elle ravit, captive à travers ce foisonnement. Sa pratique permet aussi, tout comme celle des idoles, une relation privilégiée de l'être et de l'objet.

> Le mot *kalā* (art) tout comme *kaḷaṃ*[7] renvoie étymologiquement à *ka* – qui est aussi *karaṇa* (l'action) – et à *la* – qui est aussi *layam*[8] (la dissolution). Action et dissolution : tels sont les deux éléments fondamentaux de l'art. Lorsque l'artiste

---

5 *bhakti* (sanskrit) : dévotion, adoration, amour ; ferveur, hommage, fidélité ; extase.

6 Dévot, adepte de la *bhakti*.

7 Dessin à base de poudres colorées réalisé sur le sol.

8 *layam* (sanskrit) : absorption dans, attachement à ; dissolution, mort.

> crée, quelque chose de lui se dissout dans son œuvre, objet de son action, et fait que nous sommes à notre tour attirés par elle[9].

L'amateur d'art ou le dévot de tel ou tel dieu en quête d'une expression plus complète de son émerveillement, de sa foi, de son amour, ne peut demeurer lui aussi distant de ce qui l'attire. Le terme amour se situe bien au cœur de la *bhakti*[10], quête d'une union mystique. Les poètes de la *bhakti* chantent inlassablement la forme divine qu'ils ont choisi d'adorer (*iṣṭa devatā*[11]) et leurs propres sentiments à son égard. Le *bhakta*, même lorsqu'il est poète ou musicien, reste avant tout un dévot face à son dieu.

> Pourquoi abandonner femme et enfants pour aller se retirer dans la forêt où vivent les ascètes,
> Pourquoi observer des rites religieux et des règles sévères, devenir si maigre après tant de jeûnes,
> Ne suffit-il pas de se rappeler le nom divin avec ferveur et une totale dévotion ? (Purandara Dāsa: 1985).

Le nom synthétise la forme, le chanter, le répéter c'est aussi le faire exister.

> Tu es le socle de mon existence, le fruit de ma pénitence ! Oh dieu aux yeux de lotus [le compositeur, Tyāgarāja, s'adresse à Rāma[12]], le plus glorieux des rois parmi les rois, lumière de ma vue, parfum que je respire ! Tu es la Personnification des lettres mystiques que je chante [les lettres du nom Rāma]. Tu es aussi les fleurs de mes offrandes (Tyāgarāja 1995: 549).

A chaque répétition du nom, à chacun de ses chants, l'image divine semble absorber un peu plus l'amour du fidèle, prendre corps en lui. Le nom de Rāma, comme la beauté de ses aspects, ne cesse de charmer ses dévots et parmi eux Tyāgarāja (1767-1847), le plus célèbre compositeur de l'Inde du Sud. « La musique est mouvement[13], elle anime le sentiment que le nom porte en lui »[14].

---

9 Communication orale de Uṇṇikriṣṇan Mārār, acteur de *muṭiyēṭṭu*, Kerala.

10 « Dérivé de la racine *bhaj*, partager, *bhakti* désigne en Inde la sorte de dévotion qui fait participer le fidèle à la personne et à l'essence de la divinité qu'il adore » (Esnoul 1980: 235-236). La *bhakti* apparaît également comme un choix: celui de la forme divine par le dévot. Le *bhakta* vouera durant toute son existence une constante dévotion à cette forme. La représentation divine, n'est qu'un état, une limitation d'un unique Absolu – les limites étant imposées par la forme elle-même.

11 *iṣṭa devatā* (sanskrit) de *iṣṭa* (désiré, désirable, aimé; choisi, préféré) et *devatā* (divinité, déité, idole).

12 Rāma, « le Charmant », héros du *Rāmayaṇa*, prince de la ville d'Ayōdhya, vénéré comme la septième incarnation (*avatāra*) de Viṣṇu.

13 Communication orale de S. Rāmānujan, écrivain, metteur en scène, Thañjāvūr, Tamil Nādu.

14 Communication orale de P.N. Rāghavakuṟuppe, chanteur de *sōpāna sangīta*, Vaikom, Kerala. La musique comme le théâtre, arts de mouvement, est une « Poésie qui s'incarne, de la Poésie animée » (Bansat-Boudon 1992: 99). Musique et danse prolongent le mouvement intérieur du corps, né de la jubilation de la foi.

Fig. 1: Tyāgarāja, dévot de Rāma.

Si tu es allongé et que tu chantes sa louange
Il s'assiéra tout prêt à t'écouter
Si tu es assis et que tu chantes sa louange
Il se lèvera et t'écoutera captivé
Si tu te lèves et chantes sa louange
Il dansera avec joie pour l'écouter
Si tu danses et si tu chantes
Purandara Vittala[15] te dira
«Bienvenue au paradis!» (Purandara Dāsa: 1998, 157).

La musique possède en outre cette suprême qualité de pouvoir être interprétée et, en ce sens, toujours actualisable, toujours renouvelée. Car la musique pour exister, pour prendre forme, c'est-à-dire entrer dans le domaine de l'audible, du sensible, doit aussi être vécue. «Connue», s'il ne recelait une connotation proprement biblique, serait sans doute un terme plus opportun, puisque dans ce contexte musical, comme dans la relation du fidèle avec son dieu, il s'agit d'une union, d'une connaissance subtile qui passe préalablement par le prisme de la matérialité de l'être.

15 Purandara Dāsa signait ses œuvres par Purandara Vittala.

Le *kṛti* (nommer de la forme)

> Dans quelle intention t'es-tu incarné en Rāma ? Est-ce juste pour combattre les *rākṣasa*[16] ou pour régner sur le royaume d'Ayōdhya ? Ô *Rāghava*[17] ! N'agis-tu que par désir de converser avec les *yōgi* et les ascètes ou de prêter une main secourable aux dévots immergés dans l'océan des plaisirs matériels ? C'est peut-être aussi par compassion pour Tyāgarāja, pour lui accorder tes dons, charmé par les myriades de chants qu'il a composés » (Tyāgarāja 1995 : 290).
> Les compositions (*kṛti*[18]) de Tyāgarāja sont « pleines de jus, comme le raisin » (Sundaran 1987 : 36).

Le *kṛti* domine depuis plus de trois siècles le répertoire carnatique. Il a été la prédilection des trois plus célèbres compositeurs de la musique carnatique, trois musiciens et poètes, mais également trois grands saints, trois grands *bhakta*. Parmi eux, Tyāgarāja, « prince de la *bhakti* » (Tara Bālagopal 1998 : 57), ardent dévot de Rāma, figure comme le plus spontané, le plus jaillissant, le plus accessible aussi.

> Est-il possible même pour Brahmā, Indra et les autres dieux de décrire ton irrésistible beauté [...] ? Je bénis tes pieds, ô Rāma ! (Tyāgarāja 1995 : 96). Comment puis-je satisfaire l'ardent désir de t'étreindre ? Puis-je peindre les charmes incomparables de ta personne ? [...] Ta parole est la plus douce des paroles. [...] Ton intelligence brille au-dessus de toutes (Tyāgarāja 1995 : 187). Ô Rāma ! [...] laisse-nous contenter notre regard par la captivante beauté de ta forme, ta démarche gracieuse, les reflets d'émeraude de ton corps, les tresses ravissantes de ton front [...], les colliers d'or qui ornent ta poitrine. [...] Accorde-nous le privilège, la bénédiction, l'immense fortune d'admirer ce spectacle sans pareil (Tyāgarāja 1981 : 226).

L'incommensurable beauté de Rāma – sa grâce spirituelle et physique – inspira chacun des *kṛti* composés par Tyāgarāja. « Lorsque Tyāgarāja dit à Rāma, "tu es mon *ishta devatā*", c'est bien l'insurpassable beauté de ce *Syāmasundara*[19] qui lui fait préférer cet aspect du divin » (V. Rāghavan 1981 : 138).

---

16 Etres maléfiques, nocturnes, grands amateurs de chair crue et qui peuvent prendre la forme qu'ils désirent pour tromper leurs victimes.

17 De la lignée de *Raghu*, roi de la lignée solaire dont Rāma est l'arrière-petit-fils. Rāghava est l'un des noms de Rāma.

18 *kṛti* (sanskrit) : composition, œuvre, création ; enchantement. De *kṛ-*, faire ; produire, créer (faire exister), fabriquer. « Le terme 'kriti' en Sanskrit possède plusieurs acceptions. 'Yat kritam tat kritih'. Tout ce qui est fait est un kriti. Il peut signifier – fabrication, réalisation, exécution [d'une œuvre], action, acte, création, œuvre, composition. [...] il désigne également la magie, l'enchantement ! » (Parthasarathy 1994 : 99-104).

19 De *śyāma* (noir, brun, de couleur foncée – est utilisé également pour le teint de la peau, comme une qualité) *sundara* (beau, joli, plaisant, aimable). Cet emploi renvoie au *kṛti* de Tyāgarāja, *Śyāmasundarānga*, où la peau de Rāma, comme celle de Kṛṣṇa, est décrite « brune comme un nuage de mousson ».

Les textes des *kṛti* sont ainsi essentiellement des descriptions poétiques de la forme divine adorée mais aussi des différents sentiments qui imprègnent et inspirent le dévot. Le compositeur du *kṛti*, qui crée le plus souvent ses poèmes (tel fut toujours le cas de Tyāgarāja[20]), exprime les qualités de son *iṣṭa devatā* et la relation d'amour qu'il entretient avec elle. Le choix initial de l'*iṣṭa devatā* génère les inspirations créatrices et dicte l'orientation – thématique, formelle et stylistique – des œuvres futures[21].

> La continuelle mémoire du nom de Rāma rend clairement présent dans l'esprit la forme divine et l'emplit de dévotion (Tyāgarāja 1995 : 549).

La musique n'est pas uniquement une voie par excellence, « la plus plaisante des ascèses », parce qu'elle s'adresse à tous et touche tous les hommes, par sa simplicité, les émotions qu'elle fait spontanément jaillir en eux, mais aussi parce qu'elle est animation de l'esprit et du corps. Ainsi représente-t-elle l'un des plus efficaces yogas. Le dévot musicien trouve dans le *kṛti* un support permanent pour signifier poétiquement et musicalement sa foi, il lui permet de la diriger vers le but suprême : il est une expérience, un guide. Avant de devenir une œuvre d'art, le *kṛti* sert donc la *bhakti ;* sa forme, son langage, sont d'abord destinés à cette fonction. Ainsi l'œuvre musicale vaut-elle avant tout pour la hauteur spirituelle de son inspiration, sa capacité à transmettre l'élan dévotionnel qui en fut à la source.

> Le centre de l'existence de Tyāgarāja et l'idéal de ses aspirations a été, à chaque souffle, l'expérience de la *bhakti* de *Rāma* afin de parvenir à la vision suprême de son *ishta devatā*. Dans beaucoup de ses chants, son désir s'exprime avec éloquence. Ses œuvres apparaissent remarquables non seulement sur le plan musical mais aussi sur celui de la spiritualité. C'est pour cette raison que ses compositions, comme l'*ātman*[22], perdurent (Krishnamūrthy 2000 : 3).

---

20 Tyāgarāja, aux dires de ses disciples et des historiens indiens de la musique, improvisait également la plupart de ses poèmes conjointement à la musique.

21 Dans la tradition carnatique, la plupart des musiciens signent leurs œuvres avec le nom de la divinité de leur ville natale, de leur divinité familiale, de leur *iṣṭa devatā*. Par cette signature (*mudrā*), ils effacent ainsi leur identité civile. Muttusvāmi Dīkṣitar signait ses œuvres de la *mudrā*, Guruguha ; Śyāma Śāstri par Śyāmakṛṣna. Tyāgarāja en revanche garda son nom pour *mudrā*, Tyāgarāja étant le nom donné à Śiva dans la ville natale du compositeur, Tiruvārūr (le grand temple de cette ville est dédié à cet aspect du Dieu, « Seigneur de l'ascèse »).

22 « Nom donné au principe éternel qui anime l'individu empirique » (Biardeau 1995 : 288-289).

Les* gōpuram**[23] ***du temple de Madurai[24] (ressentir la forme)

L'Inde fourmille de formes, peut-être davantage que toute autre contrée au monde : celles de ses millions d'êtres humains, de ses cultures mêlées, celles de ses villes grouillantes – où la vache, le brâhmane, l'homme d'affaire, le mendiant, se croisent dans ses rues inextricables – mais celles surtout de ses divinités qui s'agglutinent, sur la structure de pierre, de métal et de bois de ses temples.

L'Inde donne à voir, entendre, sentir, toucher, à satiété. Les gopuram dravidiens – gigantesques montagnes bigarrées, assaillies d'irréels corps humains et animaux – manifestent jusqu'au vertige la divinité à travers cette exubérante sensualité. C'est en effet, d'abord, chacun de nos sens qui semble s'y accrocher.

La partition, la composition (germes de la forme)

La partition – la composition écrite – représente l'état minimal de l'œuvre. Elle est au musicien ce que la carte est au voyageur, c'est-à-dire une représentation schématique d'un itinéraire à découvrir, à parcourir, à occuper.

> Même si la notation semble parfaite, elle ne permet pas de saisir l'expression [de l'œuvre] – l'équilibre entre le sentiment du *rāga* et celui du texte. En fait l'imagination du chanteur lorsqu'il interprète la composition est essentielle afin de lui donner une forme aboutie et d'en faire ressortir toutes les finesses (T. K. Govinda Rao 1997 : XV).

Trace du geste spontané d'un poète et musicien d'exception envers son dieu, la composition (l'œuvre notée ou fixée dans la mémoire) possède également un caractère sacré. Elle constitue, au sein de la tradition carnatique, le socle de l'interprétation et de la création dont elle garantit, sinon l'excellence, du moins la vénérabilité.

La partition se situe donc comme un objet intermédiaire, le « témoin », entre la dimension impalpable de l'inspiration créatrice (principalement la foi) et la réalité sonore de l'œuvre musicale. Au sein du répertoire carnatique, elle ne révèle souvent que de fort loin, en tant que squelette de la forme, l'œuvre musicale finale qui est la forme vécue, exprimée. Il semble y avoir ici le même écart que celui qui sépare la carte du pays, la biographie de la vie effective (différence d'autant plus forte qu'il s'agit, dans ce cas, d'œuvres et de vies de personnages saints).

> Une composition musicale peut être comparée à une construction architecturale. Les *svara*[25] sont à la mélodie ce que les briques sont au bâtiment. Les différentes

---

23 *Gōpuram* : porte monumentale des temples de l'Inde du Sud.

24 Ville du Tamil Nādu.

25 *svara* (sanskrit) : pris ici dans son acception de note de musique.

Fig. 2: Habiller, décorer, pratiquer les idoles, Dārāsuram, Tamil Nādu. Photo: Fabrice Contri, 2000

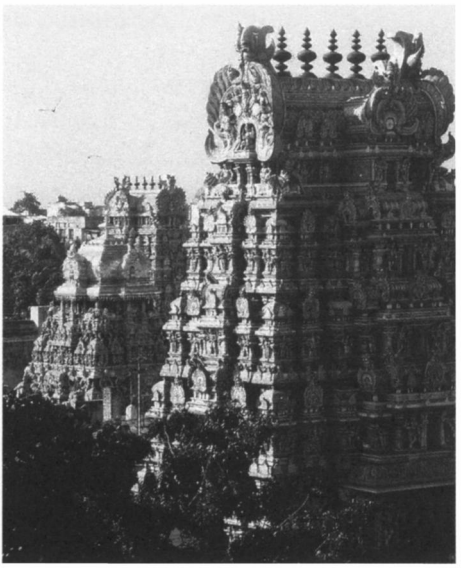


Fig. 3: Les *Gopuram* du temple de Madurai, Tamil Nādu. Photo: Fabrice Contri, 2003

> oscillations mélodiques qui relient entre eux les *svara* créent un effet d'ornementation. Elles peuvent être comparées au ciment qui unit les briques et également aux décorations extérieures d'un bâtiment. De même qu'il existe de petits et de grands bâtiments, il y a de courtes et de longues compositions (P. Sambamoorthy 1976: 30).

Cette métaphore, peu convaincante sur le plan poétique et musicologique, apparaît cependant symptomatique d'une certaine conception de l'invention formelle dans le contexte compositionnel carnatique. Il semble que dans ce cadre, le génie individuel cherche peu à «innover», si l'on entend du moins par forme musicale «un ensemble de réalités sonores que l'auteur organise de façon immuable» (Eco 1965: 16). L'invention musicale opère alors essentiellement par le biais de l'interprétation, celle-ci pouvant être définie comme un mouvement dialectique, entre la forme prédéterminée et celle à construire, qui permet de pénétrer au cœur de l'œuvre.

Bien que brève, cette citation – placée par son auteur en exergue d'un chapitre consacré à une proposition de classification des compositions carnatiques suivie de leur brève description – souligne aussi l'apparente monotonie structurelle du répertoire compositionnel de l'Inde du Sud. Les différentes compositions reposent en effet, dans leur grande majorité, sur un même schéma de base et leur distinction concerne davantage leur destination, la nature de leur texte poétique que leur originalité structurelle. Cette ossature consiste en une succession de trois

sections (*anga*[26]) principales ayant les unes par rapport aux autres certains liens organiques. Ces trois parties sont appelées respectivement *pallavi*, *anupallavi* et *caraṇam* (*cf.* encadré).

Cette citation semble donc témoigner du peu d'intérêt que la pensée musicale carnatique prête à la forme en tant que telle, du moins lorsqu'elle cherche à isoler la composition de son interprétation. Or ces deux dimensions ne peuvent guère être détachées l'une de l'autre en Inde du Sud. Sans doute cela explique-t-il la maladresse, voire l'embarras, des musiciens et des musicologues indiens lorsqu'ils abordent l'œuvre comme des analystes travaillant à la table, c'est-à-dire en ne tenant compte que de son aspect composé, « achevé ».

Les grands musiciens de la tradition carnatique ont souvent préféré s'exprimer de manière spontanée, faisant jaillir l'œuvre musicale – voire le texte et la musique – en l'improvisant. Tel fut invariablement le cas de Tyāgarāja. Ses improvisations ont été préservées par ses disciples, oralement ou par écrit, et transmises de génération en génération. La réflexion formelle ne se situe donc que rarement (cas des compositions pédagogiques surtout) a priori de l'acte créatif. Elle est avant tout, et particulièrement dans le *kṛti*, le fait de l'interprète et de l'interprétation.

Le mot, la prière (sens de la forme)

> Même lorsque son degré de maturation le rend désirable, le fruit du manguier n'apporte que désappointement lorsqu'il n'a pas de jus. C'est pourquoi ce sont des poètes secs, ceux qui s'appuient seulement sur le sens des mots (Bansat-Boudon 1992 : 97).

Comme la quasi-totalité des formes qui composent le répertoire carnatique, le *kṛti* est destiné d'abord à la voix, même s'il peut être interprété seulement par des instruments. Bien que nombre de musicologues, et même certains musiciens indiens, le considèrent comme secondaire, le texte poétique y tient une place essentielle. Le *kṛti* peut être parfois – de plus en plus souvent aujourd'hui – joué et apprécié comme une œuvre close. Cependant, cette tendance à ne l'appréhender que sous cet unique aspect en corrompt hélas, la plupart du temps, l'esprit et, par voie de conséquence, la forme. La ferveur du sentiment dévotionnel qui imprègne le poème disparaît alors, souvent au profit de la seule virtuosité technique. L'interprétation se cantonne à réaliser la composition, à ne plus improviser – ou du moins fort peu ou mécaniquement. C'est donc aussi le discours musical, en tant qu'élément intégrant du message, qui se trouve altéré.

---

26 *anga* (sanskrit) : membre ; partie du corps ; le corps ; la personne, la forme ; partie, portion.

Rāma nannu[1] (*kṛti* de Tyāgarāja)

Rāga, Harikāmbhōji – Tāla, Rūpaka (6 temps, 2 + 4)
Langue: Telugu

Pallavi
Oh Rāma ! Protecteur du monde ! Pourquoi ne viens-tu pas vers moi pour me protéger ?

Anupallavi
Toi, Bienfaiteur de toute la création, depuis la minuscule fourmi jusqu'à la Trimūrti.
Charmeur de l'humanité ! Tu nous fascines et nous attires.

Caraṇam
Ne m'as-tu jamais surpris assoiffé d'argent pour mener une vie oisive et artificielle, de pompe et de luxe ? Ne me suis-je jamais complu dans l'orgueil et adonné à de viles actions ? Oh ! Sītārāma, adoré de Tyāgarāja !

Les *sangati* (cf. partie transcrite en notation occidentale) n'insistent pas ici uniquement sur le nom divin, Rāma, mais également sur le rapport affectif entre Tyāgarāja et son dieu. Le *kṛti* apparaît aussi comme une définition de l'être du dévot par rapport à la divinté.

La partition superpose, à la ligne de texte, la transcription de la mélodie, sans ses nécessaires mélismes ou *gamaka*, objets de la tradition orale et du génie propre de l'interprète. Cette notation, à la fois sommaire et précise, précieux support de l'oralité, est de type alphabétique.

Les passages improvisés peuvent à la fois se situer avant (*ālāpana)* et après (*svara*) la composition, mais également à l'intérieur de celle-ci *(sangati* et *niraval)*:

- *Ālāpana*: cette section d'improvisation libre, non-mesurée, introduit la composition par une présentation, une exploration préalables des spécificités musicales, émotionnelles, du *rāga*. Le matériau de l'improvisation provient des combinaisons types du *rāga*, les *prayoga* (phrases mélodiques) et les *gamaka* (mouvements mélismatiques). Des éléments thématiques de la composition (*prayoga* ou autres cellules mélodiques) peuvent également être suggérés ou exprimés.
- *Sangati*: les *sangati* sont la plupart du temps proposés par le compositeur lui-même dans le but de stimuler l'imagination de l'interprète et de lui donner certaines lignes directrices (idées mélodiques, rythmiques). L'interprète peut aussi, à loisir, ajouter ses propres *sangati* – suivant les exemples donnés par le compositeur. La seule contrainte est de garder la ligne de texte en respectant le cycle, mais aussi les articulations et le phrasé dictés par la syntaxe et la ponctuation des phrases du poème. La logique de développement évolue le plus souvent suivant un degré croissant de complexité et vers un climax aigu.
- *Niraval*: Le musicien choisit une phrase de la composition suivant un consensus d'interprétation – le plus souvent un passage du *caraṇam*, ici le mot «argent» – puis il improvise. Là aussi la structure littéraire dicte celle des phrases musicales. La part d'improvisation est souvent beaucoup plus importante que dans les *sangati*, au point que certains *niraval* peuvent parfois apparaître comme de petits *pallavi*. Le musicien «triture» la matière sonore dans tous les sens possibles, recrée des mélodies, des rythmes dans un paroxysme d'improvisation musicale. Le *niraval* apparaît alors tel une bulle de création au sein du concert ; la musique pénètre ici dans un autre monde: celui de la performance et de l'imagination de l'interprète. Durant ce laps de temps, ce dernier sort de la structure composée. Il y retournera à travers la reprise du *pallavi*.
- *Svara Kalpana*: cette fois les noms des notes (*svara)* viennent se substituer aux mots. Cette partie conclut généralement le *kṛti*. Il y a là aussi une logique de progression dans la complexité (longueur, rythmes, tempos) et vers l'aigu. Les *svara* sont toujours improvisés. Etre belles demeure leur seule règle. L'interprète fait finir les *svara* à l'endroit ou commence le texte, suivant un processus de continuité et de fluidité.

---

[1] Version transmise, à la flûte, par O. K. Subramaniam.

Pallavi
Rāma Nannu Brōvarā Vēmakō Lōkābhi (Rāma Nannu)

Anupallavi
Cimalō Brahmalō Śivakēśavādulalō
Prēmā Mīra Melagucuṇḍē Biruduvahiñcina Sītā (Rāma Nannu)

Caraṇam
Meppulakai Kannatāvu Nappu Baḍaga Viṛṛa Vīgi
Tappupanulu Lēkayuṇḍē Tyāgarājanuta! Sītā (Rāma Nannu)

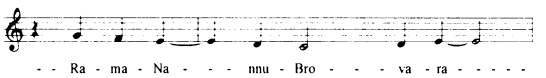
La composition (la partition) consiste en la musicalisation complète du texte avec certaines répétitions de phrases. Le *pallavi* est repris à la fin de chaque section en guise de refrain.

Notée le plus souvent par une main autre que le compositeur – invariablement dans le cas de Tyāgarāja – la partition est sujette à de multiples changements d'un musicien, d'un maître, d'une tradition à l'autre. Ces différences peuvent concerner des points de détails (valeur de notes, certaines cellules mélodiques) mais aussi des phrases entières.

Ainsi la partition du *kṛti* apparaît déjà comme une interprétation. Elle en est en fait le fruit: les grands musiciens ont souvent choisi de s'exprimer par une création spontanée, faisant jaillir l'œuvre musicale – voire le texte et la musique – sur-le-champ, c'est à dire en l'improvisant. Les partitions sont le résultat d'interprétations et de notations successives, de génération en génération.

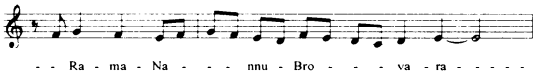
Pallavi (*sangati*)

; P, M, G, |; R, S, ; R, G, ; ; ||
- - Ra - ma - Na- -- nnu- Bro--- va- ra- ----

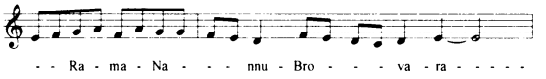


,M P, M, MG |; R, MGRS R, G, ; ; ||
- - Ra- ma- Na- -- nnu- Bro--- va- ra- ----

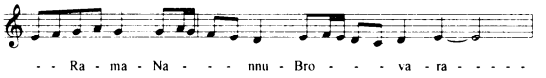
,M P, M, GM | PMGR MGRS R, G, ; ; ||
- - Ra- ma- Na- -- nnu- Bro--- va- ra- ----



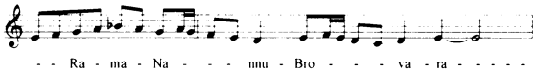
GMPD MDPP | MGR, MGRS R, G, ; ; ||
- - Ra- ma- Na- -- nnu- Bro--- va- ra- ----



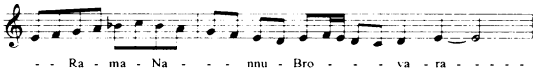
GMPD P, P.DP | MGR, G.MGRS R, G, ; ; ||
- - Ra- ma- Na- -- nnu- Bro--- va- ra- ----



GMPD NDP.DP | MGR, G.MGRS R, G, ; ; ||
- - Ra- ma- Na- -- nnu- Bro--- va- ra- ----



GMPD NSND | PMGR G.MGRS R, G, ; ; ||
- - Ra- ma- Na- -- nnu- Bro--- va- ra- ----



Dans le *kṛti*, le mot – fruit de l'émotion première et support de la prière poétique – se métamorphose en musique pure, mais cette dernière ne peut véritablement exister sans lui. Elle le prolonge, en exhausse le sens, exprime et nuance la diversité de ses intentions. Le texte poétique constitue, en outre, le seul élément complètement conservé par la notation et inchangé au cours de sa transmission. Il joue donc un rôle déterminant dans le devenir de l'œuvre, c'est-à-dire aussi l'improvisation, les tournures mélodiques, les développements, l'affect du *rāga*.

> Il est très difficile, voire impossible, de discerner un compositeur de tel autre, en se concentrant uniquement sur le discours musical. Certes, le spécialiste, par certaines tournures mélodiques liées à certains *rāga*, certains rythmes, parviendra parfois à identifier le compositeur. Néanmoins cela reste exceptionnel. Et d'ailleurs ce n'est pas le style. C'est avant tout le poème, la divinité qui est invoquée, la manière de l'exprimer, qui permet cette distinction[27].

Forme et style demeurent indissociables de la «connaissance» du contenu. L'interprète, afin de donner corps au *kṛti*, doit s'investir dans l'œuvre, tout comme son premier créateur, tout comme le dévot face à son dieu, c'est-à-dire participer à son tour à cette «manière de l'exprimer».

En Inde du Sud, bien que le concept d'œuvre (musicale) close existe, toute composition reste en soi ouverte. Même les formes les plus strictement composées peuvent laisser une libre voie à l'improvisation. L'écrit porte également en lui cette propension à l'ouverture puisqu'il ne recherche pas à coller à ce qui est émis réellement – oralement – mais qu'il n'en modélise qu'une fraction. Ainsi les raisons de l'approximation des outils de transcription de la musique carnatique ne se se résument-elles pas à de simples difficultés techniques (impossibilité de transcrire des ornements et des rythmes complexes). Les apparentes lacunes de la notation sont avant tout la marque d'une volonté de stimuler les capacités interprétatives du musicien (nous pourrions parler ici de capacités yogiques et exégétiques) afin que jaillisse la véritable forme[28], émanation du mot et du sentiment.

---

27 Communication orale de O.K. Subramaṇiam, joueur de *nādasvaram* (hautbois), Kerala.

28 La partition est en cela une «notation ouverte» qui, bien qu'elle ne transcrive pas toute l'œuvre sonore, renvoie cependant à l'ouverture formelle de cette dernière.

L'interprétation, l'improvisation (pratiquer la forme)

La lecture de la partition, et non la partition en elle-même, révèle la forme. Sa réalisation idéale implique nécessairement une «interprétation» (déduction et induction) de la part de son lecteur. L'interprétation du *kṛti* apparaît aussi comme un processus de présentification: manifestation de l'émotion qui en fut à la source, de la divinité qui l'a inspirée.

> A travers le *kṛti*, l'interprète redevient à part entière un créateur. A travers son interprétation, le musicien – l'artiste et le dévot – parvient à manifester et parfois à atteindre le sentiment d'extase divine qui a inspiré son premier créateur[29].

Tyāgarāja, s'il n'a pas été l'inventeur du *kṛti*, l'a en revanche porté à son point de perfection par la souplesse qu'il lui a donnée et l'introduction d'un procédé musical appelé *sangati*. Les *sangati* sont des variations musicales qui répètent une phrase du poème (généralement la première de chaque section) et qui suivent un processus progressif (additif) de développement. Ils peuvent apparaître dans chacune des trois parties du *kṛti* et sont, sauf rare exception, exclusivement liés à cette forme.

Dans le *kṛti*, les descriptions successives de la divinité, la répétition de son nom – destinées à sa louange mais surtout à la rendre présente, à dissoudre l'amour du dévot en elle – sont mises en valeur et nuancées à travers les *sangati*[30]. La principale raison d'être de ces variations, outre l'exacerbation graduelle du sentiment de ferveur que ces mentions induisent, consiste à éveiller l'esprit créatif de l'interprète, à l'inciter à participer, à s'immiscer au sein de la composition. En d'autres termes, le compositeur a légué à l'interprète ces modèles afin que celui-ci invente par lui-même d'autres variations (à ces endroits précis de la composition ou ailleurs). Ainsi les *sangati* sont-ils autant de pistes pour l'improvisation.

> Stimuler le génie créatif de ses interprètes, les amener à chanter et ainsi à partager ce sentiment d'extase qu'elle contient en germe: tel est le but véritable du *kṛti*[31].

---

29 O.K. Subramaṇiam.

30 Ces passages enrichissent l'œuvre tant sur le plan musical que littéraire. En ce domaine, le rôle du *sangati* consiste davantage à manifester, par la musique pure, l'essence du texte (le plus souvent expression de la foi) que de mettre «physiquement» en valeur les mots. Si la structure globale de chaque *sangati*, en tant que phrase musicale, se soumet en effet toujours à la structure syntaxique du discours littéraire, le mot en revanche, en tant qu'entité distincte de la globalité de la phrase, se plie entièrement aux contingences musicales. Ainsi l'élément matériel du texte – le signifiant – est-il progressivement dissout dans les entrelacs des rythmes, des lignes mélodiques et des «ornements». Cependant, il serait faux de considérer, que le texte devient un élément secondaire. Le signifié prévaut sur le signifiant et le poème, par le prisme du discours musical, acquiert une dimension expressive que les mots seuls ne sauraient lui donner. L'émotion musicale extrait l'essence subtile, la dimension indicible du langage parlé.

31 O.K. Subramaṇiam.

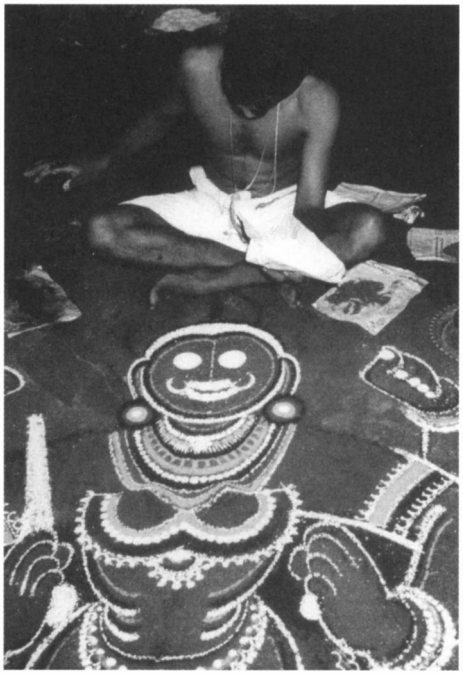


Fig. 4 : Donner vie au *kaḷaṃ*. Vaikom, Kerala.
Photo : Marie-Danièle El Mouaffaq, 2000

Ce concept de germination[32], omniprésent dans la pensée indienne – qui procède fort souvent par ramifications – peut amener à considérer la composition comme un état transitoire de l'œuvre. L'œuvre vécue en est le fruit.

Les *sangati* improvisés, et plus largement l'improvisation, permettent au musicien de s'exprimer personnellement sur le plan technique, artistique. Ils apportent une dimension affective supplémentaire à la composition initiale, sans que celle-ci soit pour autant altérée par les sentiments individuels. Un dialogue, marqué musicalement par un jeu permanent entre la composition (dimension close de l'œuvre) et l'improvisation (son ouverture), s'instaure entre l'interprète et le compositeur. Cette véritable relation d'échange double celle du dévot et de la divinité.

> Ce n'est que par le biais de l'improvisation que le *kṛti* atteint sa véritable dimension. Le *kṛti* représente par excellence l'œuvre à mettre en forme. L'interprétation vient parfaire ce qui a été donné par la composition[33].

---

32 Le *rāga* est souvent considéré comme une graine que l'interprète habile et inspiré parvient à faire germer. De même dans le *kṛti*, l'improvisation naît, jaillit de la composition.

33 O.K. Subramaṇiam.

C'est en ce sens que le statut de la composition carnatique paraît souvent ambigu, voire contradictoire, pour un Occidental. Comme lui, et même davantage, le musicien, le mélomane, indien considèrent la composition comme le legs inestimable (ici, invariablement sacré) d'un créateur d'exception. Ainsi est-il concevable d'interpréter le *kṛti* littéralement, c'est-à-dire en suivant la partition à la lettre. Cependant, il n'en reste pas moins « perfectible ». L'expression « améliorer la composition »[34] est même souvent employée par les musiciens et les musicologues indiens pour signifier qu'une interprétation sera parvenue à en retrouver le souffle initial. Dans ce contexte, la perfection de l'œuvre tient souvent davantage à celle de son expérience, qui est le jeu du composé et de l'improvisé, qu'à celle de son achèvement intrinsèque.

> Tout comme la multiplicité des idoles, « l'œuvre revêt une multiplicité d'aspects à travers ses maintes possibilités d'interprétation. En utilisant la composition, les interprètes expriment aussi leur propre sentiment de *bhakta* »[35].

La tradition carnatique a toujours accordé une place essentielle à l'improvisation dans le domaine musical et même poétique. Ainsi semble-t-il opportun de parler d'« amélioration » de la composition à propos d'une interprétation qui parvient à en ressentir puis à en révéler la vie intérieure, à « la faire revivre » telle qu'elle jaillit jadis de la voix même du compositeur. Celui-ci a exprimé avant toute chose un désir, une intention, de tout son être ; les œuvres apparaissent presque secondaires et elles n'en sont en fait qu'une conséquence. La tradition dépend néanmoins de l'existence de ces individus d'exception car ils en ont fixé les modèles. La valeur humaine, artistique, religieuse de leurs créations a conduit leurs disciples, leurs auditeurs, à préserver une partie de ce qu'ils improvisaient. La vivacité de leur génie demeure et se transmet aussi, à travers les compositions, creusets présents et futurs de l'expression personnelle.

S'il convient de parler de style (choix et expression personnels) au sein de la tradition carnatique, sur un plan purement musical du moins, c'est donc avant tout à propos de l'interprétation qu'il faut le faire plutôt que de la composition. A travers la « mise en forme » de l'œuvre, l'interprète laisse s'épancher (germer) ses sentiments, c'est-à-dire une partie de lui-même. Il importe néanmoins d'insister qu'il s'agit ici pour le musicien, comme dans l'ensemble du culte de la *bhakti*, de signifier une relation dévotionnelle sous un angle personnel et non pas de mettre en avant, encore moins d'« exhiber » sa propre individualité.

> Le *bhakta* « doit apprendre à être dans le monde mais non pas du monde » (Purandara Dāsa 1998 : 104).

---

34 « to improve ».

35 Mavelikara R. Prabhakara Varma.

L'activité créatrice (et physique), souvent intense, du dévot n'est en ce sens qu'un moyen d'expression et d'imprégnation du sentiment divin. Les *bhakta* marchent de villes en villes, de temples en temples, à la manière des prophètes. Ils parlent, chantent, dessinent, utilisent tous les outils qui sont matériellement à leur disposition, et avec eux chacun de leur sens, pour manifester leur foi dans toutes ses dimensions et animer celle des autres hommes. Mais leur corps, comme les objets qui supportent leur croyance, ne vaut sur terre qu'en tant qu'allié de leur dévotion. L'expérience et l'action deviennent de merveilleux auxiliaires de l'accès à la « Délivrance » (*mokṣa*), du moment où elles ne sont pas dirigées vers la satisfaction de l'ego.

> De quelle utilité sont les yeux qui ne peuvent, à travers une pénétrante contemplation, comprendre la beauté du divin sommeillant sur le serpent sacré ? De quelle utilité peut être une telle façon de voir ? De quelle utilité peut être le corps qui n'étreint pas passionnément celui de Sri Hari[36], radieux comme les nuages de mousson ? [...] De quelle utilité sont les mains qui n'adorent pas Sri Hari en lui lançant des fleurs de lotus et de jasmin [...] ? De quelle utilité est la langue qui ne chante pas la louange de Sri Rāma, le bienveillant protecteur de Tyāgarāja ? (Tyāgarāja 1995 : 524).

Ainsi la forme ne peut-elle être définitive. « Pour qu'une musique soit belle, elle doit couler comme l'huile que l'on verse sur la lampe ». En chantant l'œuvre comme l'on attise la flamme de la lampe, l'interprète lui insuffle vie. Une part de sa propre existence, se dissout en elle. La forme excelle dans l'instant qui la fait exister. L'œuvre devient alors pour le musicien qui la pratique, au-delà de l'expression individuelle, un point de rencontre avec le compositeur, la tradition ; son interprétation relie ce qui est passé à l'immédiateté. La composition, l'idole ne sont là que pour conduire à leur propre dépassement. La pratique est, outre une gustation esthétique, une expérience du divin en soi (une expérience du Soi) située au-delà des sens et des sentiments individuels.

> Savourer [la saveur esthétique] n'est pas une activité de la langue mais une [activité] mentale. [...] C'est dans le monde seulement que cette [activité de gustation] s'accomplit comme la conséquence immédiate d'une activité de la langue (Bansat Boudon 1992 : 108).

Expression spontanée de l'émotion intérieure du dévot, du compositeur et de l'interprète, le *kṛti* met davantage en valeur le sentiment du *rāga* (*bhāva*), que ses spécificités techniques[37]. De son interprétation émane parfois une saveur subtile :

---

36 Viṣṇu, « Celui-qui-enlève (les péchés) ».

37 Cet aspect plus technique est dévolu au *varṇam*, une forme de composition particulièrement savante. Dans le *varṇam*, forme close, le compositeur fixe un modèle du *rāga*. L'improvisation y est absente ou très réduite.

son *rasa.* Car si le *kṛti* est un support de la jubilation des sens, il est aussi une voie qui permet de s'en détacher. Le *rasa* – divin comme le silence qui succède à la dernière note – en est le fruit véritable, la «trace impalpable et secrète»[38] que seuls les musiciens inspirés, ceux qui ont su pénétrer au cœur de la forme, parviennent à révéler.

Un rituel du Kerala (dépasser la forme)

Dans un petit temple du centre du Kerala, la grande fête se prépare. Kāḷī, « la Terrible », « la Brune » sera bientôt invoquée. Figures d'apparence, ses multiples représentations, violentes, meurtrières, sanguinaires, demandent à être dévoilées. Mais cette perception subtile passe d'abord par celle d'une éclatante et polymorphe épiphanie. Comme si la déesse ne parvenait à révéler au fidèle sa véritable essence, protectrice, maternelle, qu'après l'avoir rassasié en tous lieux, en tous sens. Et tous les sens humains seront aussi tour à tour sollicités. Par le dessin, la sculpture, la poésie, le chant puis la danse, la divinité sera mise en scène, mise en forme de multiples façons afin de la rendre toujours plus présente, toujours plus proche.

Le maître du rituel appelle Kāḷī: frénésie du tambour, les mains dessinent son image avec des poudres aussi légères que l'encens, le pinceau minutieux maquille le visage. Puis les chants semblent conquérir un autre espace, un autre temps, ceux de la déesse qu'ils font apparaître aux rythmes vibrants des mots. Kāḷī se met à frémir; l'image plane du kaḷaṃ ne parvient plus à contenir son énergie.

Le dessinateur, maintenant métamorphosé en Kāḷī, semble émerger du kaḷaṃ. Les multiples incarnations de la déesse encerclent de toute part le croyant qui, situé au cœur de la forme divine, parviendra à percevoir sa bénéfique énergie. La danse, que prolongent les sons, devient aussi prise de possession, plus encore une rencontre entre le croyant et son dieu.

J'assistais, insatiable, conquis, à la cérémonie que j'avais commandée. La carte de l'Inde, comme l'image de Kāḷī, dessinée sur la pierre du temple, semblait avoir gagné en épaisseur, en profondeur aussi.

---

38 «Le *bhavarasa* est la trace impalpable, secrète du *rāga*, le don subtil de la musique», communication orale de S. Rāmānujam.

Références

BANSAT-BOUDON Lyne
1992 *Poétique du Nātyaśastra*. Paris : Ecole Française d'Extrême-Orient.

BERTRAND Daniel
2001 *La musique carnatique, guide d'écoute de la musique classique de l'Inde du Sud*. Paris : Editions du Makar.

BIARDEAU Madeleine
1995 *L'Hindouisme*. Paris : Flammarion.

BRUGUIERE Philippe
1994 La délectation du *rasa*, in *Cahiers de Musique Traditionnelles* 7 : 3-26. Genève : Ateliers d'ethnomusicologie.

CONTRI Fabrice
2001 « Les métamorphoses du rāga », in *Analyse Musicale* 39 : 47-56.

ECO Umberto
1965 *L'œuvre ouverte*. Paris : Editions du Seuil.

ESNOUL Anne-Marie
1980 « Bhakti » in *Encyclopædia Universalis*. Paris : E.U.

GOVINDA RAO T. K.
1997 *Compositions of Muddusvāmi Dīkshitar*. Chennai : Gānamandir Publications.

KRISHNAMŪRTHY S. V.
2000 *Know Your Thyagaraja*. Vol. 1. Chennai : T.R. Publications.

PARTHASARATHY T. S.
1994 « The Kriti Form in Carnatic Music », in *The Journal of the Music Academy*. Vol. LXV. Chennai : The Music Academy Madras.

PESCH Ludwig
1999 *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*. Oxford : Oxford University Press.

PURANDARA DĀSA
1985 « Ughabhogas », in S.K. Rāmachandra Rao : *Purandara Sahitya Darshana*. Vol. 3. Bangalore : The Directorate of Kannada and Culture, Government of Karnataka.
1998 « Ughabhogas », « Irabeku illadirabeku », in William J. Jackson : *Songs of Three Great South Indian Saints*, Calcutta, Chennai, Mumbai : Oxford University Press.

RĀGHAVAN V.
1966 [1981] *The spiritual heritage of Tyagaraja*. Mylapore, Chennai : Sri Ramakrishna Math Printed Press.

RĀMĀNUJAN A.K.
1999 « Hymns for the Drowning », in Indira Menon : *The Madras Quartet*. Lotus Collection. New Delhi : Roli Books.

SAMBAMOORTHY P.
1976 *South Indian Music*. Vol. 3. Madras : The Indian Music Publishing House.

SUNDARAN S. P.
1987 « Tyagaraja and Nada Brahma » in *Sruti*, Aug/Sept : 36.

TALLOTTE William
2003 *Inde du Sud. Periya mêlam. Temple de Chidambaram*. 1 CD Ocora / Radio France, C 560178.

TARA BĀLAGOPAL
1998 *Pancha Ratña Kritis of Saint Thyagaraja* New Delhi: Harman Publishing House.

TYĀGARĀJA
1995 «Nā Jvādhāra», «Ēlāvatāremettu Koṇṭivi», «Intanuku varṇimpa», «Endu kaugalindurā», «Smaraṇē sukhamu», «Ennaga manasuku rāni», «Rāma nannu brōvarā», in T. K. Govinda Rao: *Compositions of* Tyāgarāja. Chennai: Gānamandir Publications.

TYĀGARĀJA
1966 [1981] «Mērusāmāna dhīra», in V. Raghavan: *The spiritual heritage of Tyagaraja*. Mylapore, Chennai: Sri Ramakrishna Math Printed Press.

Références discographiques pour le *kṛti* «Rāma nannu brōvarā»

SUBRAMAṆIAM Dr L.
1990 *Anthologie de la musique classique de l'Inde du Sud* (CD 2, plage 1). 4 CD Ocora C 59001-004

CONTRI Fabrice
2004 *Inde du Sud, O. K. Subramaṇiam, Nāgasvaram* (plage 2). 1 CD INEDIT W 260119.

Résumé La forme occupe une place centrale en Inde tant dans le domaine de la pensée qu'au sein des différentes activités religieuses, artistiques et quotidiennes. Point de rencontre entre l'intellect, le corps et l'esprit, elle est aussi une voie. En elle se condensent la présence des dieux et la foi ardente des hommes. Multiple, elle est à l'image des aspects du divin et du regard, des sentiments des dévots. Elle offre également aux sens terrestres le support et le moyen de leur dépassement.

L'œuvre musicale, tout comme l'idole – limitation formelle de l'Absolu et de sa quête – demande à être admirée, vénérée mais plus encore «pratiquée». Le répertoire de la tradition carnatique a su répondre à cette nécessité de manière originale notamment à travers une forme particulière de composition appelée *kṛti* dont Tyāgarāja fut le grand artisan. Ce saint-poète-musicien de l'Inde du Sud, inlassable dévot de Rāma, a trouvé dans cette forme musicale un moyen sans pareil pour exprimer, sous un angle personnel, sa ferveur et sa divinité d'élection tout en laissant ouvert un champ infini de lectures et d'interprétations possibles.

Regard sur les formes dans la musique rituelle du bouddhisme tibétain

Mireille Helffer

> La cérémonie commença à onze heures de la nuit; les lamas vinrent se ranger en rond au fond de la tente, armés de cymbales, de conques marines, de cloches, de tambourins et de divers instruments de leur bruyante musique [...]. Au signal donné, l'orchestre exécuta une ouverture musicale capable d'effrayer le diable le plus intrépide. Les hommes noirs et séculiers battaient des mains en cadence, pour accompagner le son charivarique et les hurlements des prières. (Huc 1987, Tome 1 : 139-140).

Cette description peu enthousiaste du Père Huc dont les observations remontent au milieu du XIX^e^ siècle n'a plus cours aujourd'hui. Depuis la deuxième moitié du XX^e^ siècle, les connaissances relatives à la musique rituelle du bouddhisme tibétain se sont multipliées, d'une part grâce à la publication de nombreux documents sonores (en commençant par ceux que recueillit en 1961 P. Crossley-Holland, le pionnier des études relatives à la musique tibétaine), d'autre part en raison du rapide développement des monastères tibétains en exil.

Cette situation nouvelle a incité quelques chercheurs musicologues, fascinés par ces musiques venues du Toit du monde, à développer leur connaissance du bouddhisme tibétain et à apprendre la langue tibétaine dont l'étude devenait progressivement possible dans le cadre des institutions universitaires.

Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'expliquer dans plusieurs publications (notamment Helffer 1991 et 1995), depuis 1989, j'ai pour ma part choisi de me consacrer aux musiques pratiquées au sein d'un monastère de la tradition nyingmapa, le monastère de Shechen (= Zhe-chen), fondé en 1735 dans la région du Kham (province chinoise du Sichuan), et en exil au Népal à Bodnath depuis 1985.

La fréquentation régulière du Shechen népalais depuis plus de quinze ans et l'accueil chaleureux des autorités monastiques, auxquels s'ajoutait l'aide

éclairée du moine français Matthieu Ricard, m'ont permis d'assister à de nombreux rituels, de réaliser quantité d'enregistrements et d'étudier les textes relatifs aux répertoires musicaux du monastère. La réunion de tous ces facteurs favorables m'incite aujourd'hui à initier une réflexion sur l'organisation formelle des différents répertoires musicaux auxquels il est fait appel dans la pratique liturgique de ce monastère. Je m'appuierai principalement sur les données recueillies durant la célébration du grand rituel qui marque la fin de l'année tibétaine, le *gtor-zlog* ou *dgu-gtor*, qui se déroule du 23e au 29e jour du 12e mois du calendrier tibétain, autrement dit en février-mars du calendrier occidental (Helffer 2004).

Les sources tibétaines écrites utilisées pour la célébration du gtor-zlog

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il me semble indispensable de présenter brièvement le matériel sur lequel est fondée ma réflexion.

Comme tout rituel du bouddhisme tibétain, le *gtor-zlog* est basé sur un assemblage de textes composés par des maîtres de la tradition. Il a pour but de prévenir les difficultés qui pourraient surgir dans l'année à venir en s'adressant à la divinité d'élection (*yi-dam*) du monastère – une forme particulière de Ghin-rje-gshed (skt. Yamantaka) – et à son acolyte Las-gshin, et en s'assurant la bonne volonté et l'appui des neuf protecteurs (*chos-skyong*) de l'ordre nyingmapa et de leurs assistants (*rjes-'brang*).

Les textes réunis pour ce faire ont pour auteurs deux maîtres éminents de l'école nyingmapa: Gter-bdag gling-pa (1646-1714), fondateur du monastère de Smin-grol-gling au Tibet central, et le frère de celui-ci, Lochen Dharmashri (1654-1717/18).

Quant à l'aspect sonore que doit revêtir le rituel, il est consigné dans différents manuels manuscrits de notations musicales (*dbyangs-yig*), élaborés par les maîtres de chant (*dbu-mdzad*) et regroupés dans une publication récente du monastère (S.T.1 de la bibliographie). Il s'agit en premier lieu du manuel concernant le culte rendu aux neuf protecteurs et à leurs assistants, intitulé « Ce qui fait la joie des protecteurs de la doctrine (« *Chos-skyong rnams kyi dbyangs-yig «bstan-srung dgyes-par byed-pa»*, S.T.1 : 267-425), dont le colophon précise qu'il fut composé en 1822, et en second lieu du manuel consacré au culte de la « divinité d'élection » (*yi-dam*) du monastère – Gshin-rje-gshed, sous sa forme de *dregs-pa 'joms byed* -, intitulé « le rugissement du lion » (*Gshin-rje dregs-'joms byed kyi dbyangs–yig «seng-ga'i nga-ro»*, S.T.1 : 509-630). L'accès à ces manuels était jadis réservé aux maîtres de chant; mais, depuis la publication qui en a été faite en Inde, leur consultation s'est trouvée facilitée et de nombreux jeunes moines s'y réfèrent.

Fig. 1: Les gâteaux rituels (*gtor-ma*) représentant Gshin-rje-gshed et Las-gshin durant la célébration du *gtor-zlog*.

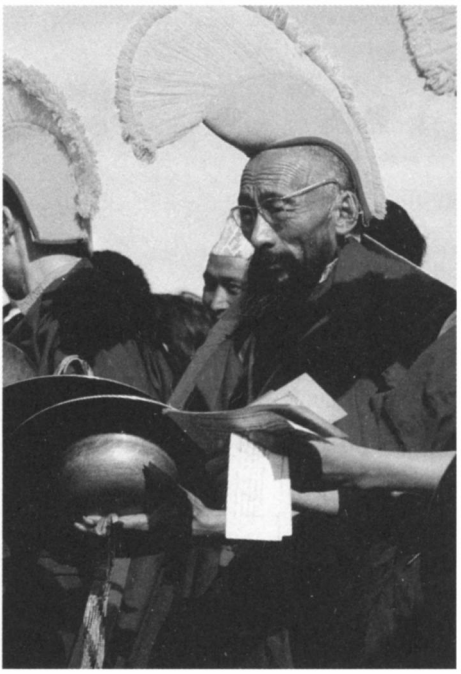


Fig. 2: le maître de chant 'Gyur-med 'jigs-med s'accompagnant aux cymbales *sbug-chal*.

Ces précieux documents sont complétés par des «modes d'emploi» (*lag-len* ou *phyag-len*) explicitant l'usage liturgique des textes précédents; ils ont récemment été publiés en deux volumes par les soins du monastère et regroupent cinq recueils de ce type, parmi lesquels celui qui concerne précisément le rituel du *gtor-zlog* (*'Jam-dpal Gshin-rje dregs-pa 'joms-byed kyi gtor-zlog lag-len*, S.T.2, vol. 2: 61-190).

Il faut en outre signaler l'existence de quelques feuillets manuscrits concernant les notations pour le jeu des trompes *dung-chen* et *rkang-gling* (S.T.6)

A ces documents écrits se sont ajoutés, au cours des années (notamment en 1989, 1991, 1993, 1995 et 1997), les documents sonores que j'ai pu recueillir aussi bien pendant le rituel, que hors situation, à la demande, répondant ainsi au vœu exprimé par l'abbé Rabjam Rinpoche, soucieux de conserver la tradition du monastère de Shechen et d'en constituer les archives sonores. De cette préoccupation a témoigné l'appel fait à d'anciens maîtres de chant (*dbu-mdzad*, prononcé *umze*) du Shechen tibétain pour qu'ils viennent transmettre aux jeunes générations la tradition orale dont ils étaient les dépositaires: on a ainsi vu se succéder de 1990 à 1993 le *dbu-mdzad* 'Gyur-med 'jigs-med, puis de 1993 à 1995

le *dbu-mdzad* Nor-bzang ; c'est auprès d'eux que les jeunes moines qui exercent aujourd'hui la fonction de *dbu-mdzad* ont été formés[1].

L'existence de ces différentes sources, exprimant par écrit le point de vue des experts tibétains et, au travers des enregistrements, la traduction sonore qui en est donnée, offre une possibilité exceptionnelle d'élucider quelques unes des formes dans lesquelles se développe la musique rituelle du bouddhisme tibétain, tant au niveau de la production vocale qu'à celui de l'important dispositif instrumental mis en œuvre.

L'énonciation des textes et les composantes de la musique vocale

Puisque c'est autour des textes que s'organise le rituel, il est nécessaire de rappeler les éléments formels qui les composent. Le lecteur et surtout les acteurs du rituel doivent en effet naviguer entre des feuillets multiples imprimés (en écriture *dbu-chen*) ou manuscrits (en écriture *dbu-med*).

La structure des textes

Des syllabes-germes (skt *bija* / tib. *sa-bon*) monosyllabiques héritées du sanscrit, telles OM, HUM, BHYO, HRIH, BAI..., marquent le début de chaque texte. Elles constituent la forme sonore de la divinité et servent de point de départ au maître de chant.

En outre, de nombreux mantras formés de plusieurs syllabes sont accumulés en divers points du rituel :

- Les textes en prose
- Les textes en vers (*rkang-pa*), qui relèvent du domaine poétique, (*snyan-ngag*). Vu la place prépondérante qu'ils occupent dans les rituels, il est nécessaire

1 Des extraits des enregistrements réalisés figurent dans le CD accompagnant Helffer 1994 et des copies CD des plus importants d'entre eux ont été déposées au Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. On en trouvera les références à la suite de la bibliographie. D'un intérêt tout particulier est l'enregistrement intégral des deux manuels de notations utilisés pour le *gtor-zlog*, réalisé auprès du maître de chant (*dbu-mdzad*) Nor-bzang s'accompagnant aux cymbales en 1995 : le manuel pour les *chos-skyong* (ci-dessus S.T.1 : 267-425) / CD Musée de l'Homme 999.009 : 1 à 9) et le manuel pour Gshin-rje-gshed (ci-dessus S.T.1 : 509-630) / CD Musée de l'Homme 003.001 : 1 à 5). S'y ajoutent un enregistrement des différentes formules pour le jeu des trompettes *rkang-gling* (*cf.* CD inséré dans Helffer 1994 : pl.14) et un enregistrement du répertoire des pièces pour hautbois *rgya-gling* (cassette originale 1993-8). C'est finalement à l'instigation de Rabjam Rinpoche que Matthieu Ricard et moi-même avons préparé le CD *Sounds of Tibet* (1997), qui regroupe une sélection des enregistrements recueillis en 1997.

de rappeler quelques-uns des principes qui les régissent, d'autant plus que la poétique tibétaine ne connaît pas la rime et repose essentiellement sur le rythme, l'accentuation et la césure.

Etant donné que les mots de la langue tibétaine sont généralement monosyllabiques (chaque syllabe étant séparée de sa voisine par un point ° placé en haut et à droite ou par un trait), mais sont aussi disyllabiques, par commodité, j'ai retenu ici le terme de pied pour désigner tout groupement de deux syllabes; cela étant admis, je considère que la segmentation du vers s'opère en pieds disyllabiques avec accentuation des syllabes impaires, ce qui peut faire penser à un rythme trochaïque, bien que, contrairement à la poésie sanscrite qui lui servait de modèle, le tibétain ne connaisse pas l'opposition longue/brève.

Dans la littérature religieuse et en particulier dans les textes rituels qui nous occupent, on observe une prédominance absolue de vers à 7 et 9 syllabes qui peuvent être regroupés en strophes de deux ou quatre vers.

Ceci donne pour un vers à 7 syllabes: trois pieds disyllabiques + un pied catalectique, ou deux pieds disyllabiques + un trisyllabe, avec dans tous les cas une césure 4/3:

x x / x x // x x / x
x x / x x // x x x

Un exemple, parmi quantité d'autres, en est fourni par le texte d'une invitation pressante au «démon-planète» (Gza'-bdud / skt Rahula), choisi en raison du rôle métrique des trisyllabes-onomatopées qui occupent la deuxième partie de plusieurs vers:

HUM *nam-mkha' dbyings kyi pho-brang na*
Depuis ton palais des espaces célestes
Gza'-bdud 'khor dang bcas-pa rnams
toi démon-planète et ta suite
Sku mdog dud-ka'i ***tse-re-re***
avec ton corps couleur de fumée *tse-re-re*
Dgyes-pa'i gad-rgyangs ***ya-la-la***
avec ton rire de joie *ya-la-la*
Dar-nag ru-mtshon ***phya-ra-ra***
avec ta lance enrubannée de noir *phya-ra-ra*
mi-rkang gling-bu ***di-ri-ri***
au son de la flûte en jambe *di-ri-ri*
spyan-stong me-dpung ***'u-ru-ru***
au ronflement des flammes de tes milliers d'yeux
bshugs-pa glu-len ***kyu-ru-ru***
avec le sifflement de tes chants *kyu-ru-ru*

rngam-pa'i nga-ro ***di-ri-ri***
tes grondements de fureur *di-ri-ri*
dpal gyi bro-chen ***chems-se-chems***
ta danse glorieuse *chems-se-chems*
'jigs-pa'i glu-len ***tse-re-re***
tes chants effrayants *tse-re-re*
glog-dmar zhags-pa ***'khyugs-se-'khyugs***
la fulgurance de l'éclair *'khyugs-se-'khyugs* [qui te caractérisent]
tshur- byon tshur-byon gnas 'dir byon
Viens, viens, viens en ce lieu.
[malgré mes efforts, je n'ai pas toujours réussi à élucider les associations qui ont présidé au choix des onomatopées].

Pour les vers à 9 syllabes, on constate la présence de quatre pieds disyllabiques et un pied catalectique avec césure après la sixième syllabe, ou de trois pieds disyllabiques suivis de la figure de style que constitue le trisyllabe-onomatopée:

x x / x x / x x // x x x

L'énumération des offrandes (*mchod-pa*) destinées à une forme particulière du protecteur Mgon-po témoigne de jeux sonores identiques à l'exemple précédent; dans ce cas, la césure intervient après les six premières syllabes du vers (R. Kohn, 1989: 629-630).

ba-lin gtor-ma mchod-pa ***rong-se-rong***
offrande de gâteaux rituels en masse compacte
bdud-rtsi sman gyi mchod-pa ***brengs-se-brengs***
offrande d'ambroisie coulant à flots
rakta dmar-gyi argham ***chi-li-li***
dza-gad gser-skyems btung-ba ***me-re-re***
libation de bière remplie à pleins bords *me-re-re*
mâmsa sha-chen gsur-dud ***thu-lu-lu***
bhandza rus-pa'i tshogs ni ***khra-la-la***
entrechoquement des os *khra-la-la*
bza' dang bca' dang btung-ba'i bye-brag dang
gzugs sgra dri ro reg bya chos la sogs

Le recours à de nombreux trisyllabes-onomatopées que les grammairiens d'aujourd'hui classent dans les «impressifs» et dont la traduction demeure difficile n'est pas propre aux textes utilisés à Shechen, mais se retrouve abondamment dans la littérature religieuse ou profane, comme le confirme un passage de rituel gelugpa en l'honneur du protecteur Mgon-po:

Gshin-rje'i ngar-skad ***di-ri-ri***
voix tonitruante de Gshin-rje-gshed *di-ri-ri*
Ma-mo'i shugs-glu ***kyu-ru-ru***
sifflement du chant des *ma-mo kyu-ru-ru*
Rakta'i rgya-mtsho ***'khyil-li-li***
tourbillon d'un océan de sang *'khyil-li-li*
Tshil-chen zhung-mar ***lhabs-se-lhabs***
Gsur-chen dud-pa ***chil-li-li***
Pho-bdud bro-brdung ***chems-se-chems***
frappement de la danse des démons
Mo-bdud shong-skor ***sgor-ro-ro***
tourbillonnement de la ronde des démones
mi-rkang gling-bu ***kyu-ru-ru***
pépiement de la trompette en os *kyu-ru-ru*
gshang gzar ngar-skad ***u-ru-ru***
glog-chen 'bar-ba ***'khyugs-se-'khyugs***
fulgurance de l'éclair
'brug-sgra drag-po ***chems-se-chems***
grondement du dragon-tonnerre
gnam-lcags ser-can ***sha-ra-ra***

Les modalités de l'énoncé des textes

La connaissance des textes (en théorie appris par cœur) ne suffit pas, il faut aussi savoir comment les énoncer, exercice auquel les jeunes moines sont entraînés dès l'enfance en participant (sans y comprendre grand-chose) aux interminables rituels qui occupent le calendrier liturgique.

Une place à part doit être faite à l'énonciation des nombreux mantras (*sngags*) qui sont récités pendant le rituel et surtout au mantra-racine (*rtsa-sngags*) dont la récitation ne doit pas être interrompue et se poursuit jour et nuit pendant les huit jours du rituel. Il s'agit en l'occurrence du mantra de Gshin-rje-gshed (skt. Yamantaka), la forme «courroucée» (*drag-po*) du bodhisattva Manjushri, répété à tue-tête et fortement scandé par un groupe de moinillons, et que la notation segmente ainsi (S.T.1 : 537) :

OM A-KRO-TE-/ KA / **YA-MAN-TA-KA** KÂ LA RU PA HRIH SHRI
suivi de : A PA YE / MA MA KRO-DHI-SHVA-RI SA-MA-YA HUM PHAT//

Le *sgrub-pa'i rtsa-sngags*, c'est-à-dire le mantra-racine de ce rituel de grande évocation (*sgrub-chen*) est plus bref mais joint les noms sanskrits des formes paisibles et courroucées du bodhisattva ; il se limite à OM **MANJUSHRI YAMANTAKA** HUM PHAT //

Pour tous les autres textes, la terminologie tibétaine distingue plusieurs modalités d'énonciation qui ont été magistralement décrites dans une contribution déjà ancienne de Ter Ellingson (1979b) et qui se retrouvent dans les manuels de Shechen, où sont distingués :

- la simple récitation (*'don-pa*) effectuée recto tono selon plusieurs modalités ;
  - *lhug-'don* pour la prose ;
  - *'dur-'don* pour une récitation « galopante », qui peut être très rapide ;
  - *drag-'don* pour une récitation fortement scandée.
- un mode de psalmodie à caractère syllabique, effectué sur une mélodie-type simple transmise oralement et connue de tous, correspondant le plus souvent à une strophe de deux vers, reprise sans modification jusqu'à la fin du texte.
- un mode de psalmodie plus élaboré qui peut faire l'objet de notation, désigné à Shechen par le terme *gdangs* et dans lequel il n'y a pas introduction de syllabes étrangères au texte, mais qui est ponctué par le jeu des cymbales/tambours. Tel est le cas pour un *sman-gdangs* noté S.T.1 : 529 avec frappe une syllabe sur deux ; pour le *gdab-gdangs* noté S.T.1 : 566 avec une frappe sur chaque syllabe ; tandis que le *bar-gdangs* mentionné S.T.1 : 531 ne requiert aucune frappe.
- un mode de chant spécifique désigné par le terme *dbyangs* (dont le sens premier est « voyelle ») qui constitue la solennisation maximum des textes. La composition de ces *dbyangs*, souvent désignés par des titres plus ou moins poétiques ou pompeux, est parfois attribuée à des maîtres religieux qui en auraient eu, en quelque sorte, la vision sonore ; les problèmes relatifs à leur transmission fidèle ont conduit les maîtres de chant à élaborer des systèmes de notations contenus dans les manuels de chant *dbyangs-yig* dont il y a lieu de préciser quelque peu le contenu.

Les manuels, propres à la tradition du monastère de Shechen, étaient, jusqu'à une date récente, conservés sous forme exclusivement manuscrite et, avant la publication qui en a récemment été faite en Inde (S.T.1), leur accès était réservé aux seuls maîtres de chant. Ils se présentent désormais sous la forme traditionnelle des ouvrages tibétains (*dpe-cha*)[2] ; les folios écrits recto-verso en écriture *dbu-med* comportent cinq lignes et se lisent de gauche à droite et de haut en bas.

Les conventions adoptées par les rédacteurs des *dbyangs-yig* peuvent se résumer aux points suivants :

- Sur chaque ligne sont portées syllabes du texte et syllabes sans signification (*tshig-lhad*) dont le caractère phonétique dépend de la syllabe qui les précède : si les syllabes signifiantes sont en rouge, les *tshig-lhad* qui constituent le premier degré de la notation musicale des *dbyangs* sont portés en noir et inversement.
- Structure des *tshig-lhad :* écho de la syllabe qui précède / enchaînements conventionnels de groupes de voyelles tels que *ha-ha-ha / ya-a / wa-i ya /*

2 Format des publications faites en Inde : 36 cm × 7,5 cm.

Le nombre de *tshig-lhad* peut être si grand que le sens du texte est complètement masqué à l'audition.

- Des espacements interviennent pour marquer différents types de segmentation : césures (4/3 comme pour la métrique du vers, mais aussi 6/1 ou d'autres combinaisons), unités de souffle et division en vers.
- Des petits cercles vides sont placés au-dessous des syllabes dont l'énoncé doit être souligné par une frappe des cymbales actionnées, rappelons-le, par le maître de chant. Ils peuvent être absents (pour les *dbyangs* les plus solennels), être placés sous chacune des syllabes, ou plus fréquemment sous une syllabe sur deux, et rarement sous la première et la dernière syllabe du vers [c'est notamment le cas pour le *dbyangs* d'hommage au protecteur Mgon-po à quatre visages (S.T.1 : 283) ; le *dbyangs* de louange à Bar-ma nag-mo (S.T.1 : 322) ; la louange à Khyab-'jug chen-po (S.T.1 :334) ; l'invitation à Gshin-rje'i –gshed, pour ne retenir que quelques exemples (particulièrement abondants dans le manuel relatif à Gshin-rje-gshed avec : S.T.1 : 543, 545-46, 551, 583-585 etc.)].

Soit l'invocation à Mgon-po à quatre visages, un des plus importants protecteurs du bouddhisme tibétain.

La notation qui en est proposée (S.T.1 : 295) porte sur deux vers à 9 syllabes précédés de la syllabe-germe HUM : *Dpal-chen mthu-stobs dbang-phyug 'khor bcas la / Ma-rung log 'dren dgra dang bgegs rnams kyi /*

Elle est identique pour chacun des vers et truffée de syllabes sans signification *tshig-lhad*.

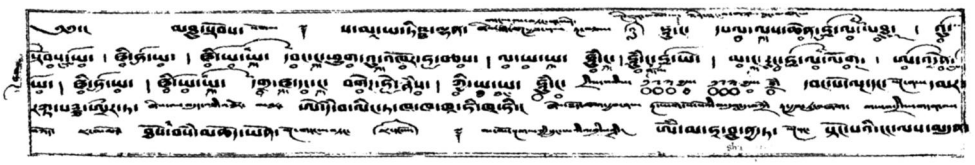


Fig. 3 : Notation de *Dpal-chen mthu-stobs* (S.T.1 : 295).

Dans la transcription qui va suivre, les syllabes du texte sont portées en italiques et les *tshig-lhad* en romains ; les intervalles marquant la segmentation sont exprimés par un [/] et les cercles de frappes de cymbales par un simple point [°], ce qui donne :

1er vers

HUM-nga / *dpal*-las *chen*-a-la *mthu* / u-*stobs* -ya / wa-i-ya / wa-i ya ya / *dbang*-nga
° ° ° ° ° ° ° ° ° ° ° ° °

phyug-u '*khor bcas* / *la* ya ya / HUM-nga //
° ° ° ° °

2e vers

HUM-nga / *ma*–nga *rung*-a-la *log* / a-'*dren* -ya / wa-i –ya / wa-i ya ya / *dgra*-wa

dang-nga *bgegs rnams* / kyi ya-ya / HUM-nga //

A ces conventions s'ajoutent des signes neumatiques parcimonieusement distribués, placés au-dessus ou en dessous des syllabes (qu'elles soient signifiantes ou non signifiantes), si celles-ci doivent faire l'objet d'une modification de la hauteur de référence ou de la couleur sonore à lui affecter.

Les enregistrements dont je dispose et notamment celui réalisé en 1995 par le *dbu-mdzad* Nor-bzang s'accompagnant lui-même aux cymbales, permettent d'affirmer que la présence d'une courbe placée au-dessus d'une syllabe indique une élévation de la hauteur du son par rapport à la note-référence (+ 75 Hz), tandis que des ondulations terminant l'un ou l'autre signe de notation indiquent un «tremblement», autrement dit un tremolo vocal plus ou moins accentué, que souligne le tracé des sonogrammes qui ont été réalisés.

Un deuxième exemple est fourni par l'invocation à Gshin-rje-gshed, exprimée elle aussi en vers à 9 syllabes et qui commence par les deux vers suivants:

Chos-dbyings mtha'-bral drag-po'i zhing-khams nas
Snying-rje rab 'khros 'Jam-dpal Gshin-rje-gshed...

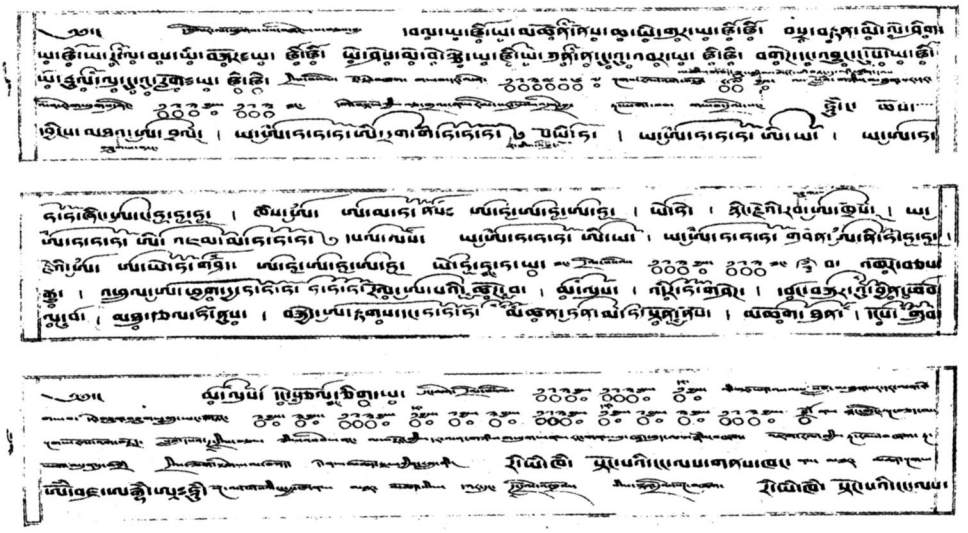


Fig. 4: Notation de l'invocation à Gshin-rje-gshed (S.T.1: 519-521).

La notation qui en est proposée, identique pour chacun des vers, fait elle aussi une large place aux *tshig-lhad*, mais leur distribution est très différente (ils sont absents pour le début du vers et abondants à partir de la quatrième syllabe de chaque vers), ce qui induit une segmentation irrégulière du texte ; seule la dernière syllabe de chaque vers est soulignée par une frappe de cymbales.

La transnotation proposée selon les principes adoptés ci-dessus donne :

1er vers

HUM-nga / *chos dbyings mtha'*-a *bral* / ya-a ha-ha-ha / *drag*-ga ha-ha-ha *po'i* ha / ya-a ha-ha-ha-i-ya / *zhing*-a-nga ha-ha-ha / *khams*-a ama ha *nas*/ a-ha-ha a-ha /ye-he//
°

2e vers

snying-rje'i rab-a khros / ya-a ha-ha-ha *'jam*-ma ha-ha-ha *dpal*-las / ya-a ha-ha-ha-i-ya / ya-a ha-ha-ha *Gshin*-a-ni ha-ha-ha / *rje'i*-a a-ye-ha *gshed* / a-ha a-ha a-ha / ye-ha ha-ha ya //
°

L'énonciation des quatre vers qui suivent se poursuit sur un ton de psalmodie simple, portant sur deux vers, incluant peu de *tshig-lhad* et prévoyant une frappe de cymbales une syllabe sur deux ; la segmentation est irrégulière :

(1) *'khor bcas sgyu* / *'phrul*–a *phyag-rgya* ha-ha-ha ha-ha-ha *rol-pa'i tshogs*-ba /
° ° ° ° °

(2) ma lus / *'dir gshegs* / *dbang bskur*-u *byin phob la*-ba /
° ° ° ° °

(3) *mthu-rtsal nus* / *bskyed*-a *rtags dang* ha-ha-ha *mtshan*-tan *ma*-a *ston*-nas /
° ° ° ° °

(4) *mchog thun* / *dngos-sgrub ma lus* / *deng stsol cig*-ya
° ° ° ° °

Une fois encore, les enregistrements confirment la stabilité de la note de référence sur laquelle se base cette forme de « tone-contour melody » selon la terminologie d'Ellingson, tandis que les sonagrammes mettent en évidence la richesse des formants qui résultent des changements de voyelles dus à l'énoncé des *tshig-lhad*.

C'est en effet la place occupée par les *tshig-lhad* qui façonne en quelque sorte ces « chants à voyelles » ou chants « voyellisés » comme j'ai tendance à les appeler.

Seul l'examen systématique de toutes les notations proposées permettrait d'esquisser une théorie générale des formes illustrées dans les chants *dbyangs* ; l'absence quasi absolue de chercheurs s'intéressant à ces questions l'a jusqu'à présent rendue impossible.

Même si les notations des *dbyangs-yig* concernent essentiellement la production vocale, ils fournissent en outre quantité de prescriptions relatives à l'instrumentation, aux interventions des différents instruments – avec conque (*dung-dkar*

bcas), avec tambour *damaru* et clochette *dril-bu* (*da-dril bcas*), avec tambour (*rnga bcas*) –, aux formules rythmiques à exécuter, aux formules de trompettes *rkang-gling* à introduire, aux pièces pour hautbois *rgya-gling* ou trompes longues *dung-chen* préconisées à tel ou tel moment du rituel, etc. De plus, des commentaires en petits caractères sont parfois ajoutés entre les lignes pour rappeler certains aspects de la tradition orale (ou certaines modifications apportées par un des maîtres de chant).

L'examen de ces données, complété par l'étude des enregistrements qui en illustrent l'application, va permettre de dégager les caractéristiques formelles des diverses interventions instrumentales qui ponctuent et embellissent la proclamation des textes. Les remarques qui suivent porteront successivement sur la structuration du temps par le jeu des cymbales et tambours, les interventions des instruments dans lesquels on souffle, la coordination entre le jeu des différents instruments.

La structuration du temps par le jeu simultané des cymbales et des tambours

Comme il a déjà été signalé à propos du chant des *dbyangs*, les notations musicales marquent clairement la ponctuation à effectuer par rapport aux textes en vers qui sont chantés, mais les manuels contenus dans S.T.1 comportent également de nombreuses indications relatives aux séquences rythmiques intercalées entre strophes ou parties de rituels, qui servent de signaux sonores ou qui sont organisées en pièces complexes portant éventuellement des titres.

Ces indications sont portées, comme on l'a vu à propos des chants, au moyen de petits cercles de différentes tailles, selon que la frappe doit être jouée *f* ou *p*, mais ceux-ci sont alors surmontés d'un chiffrage indiquant la structuration de ces séquences et correspondant à la façon dont les tibétains « comptent ».

Les séquences rythmiques de base

Parmi les séquences de base les plus fréquentes, on notera le « frapper trois » (*gsum-brdung*) et le « frapper neuf » (*dgu-brdung*), qui interviennent avec de nombreuses variantes. Pourtant le titre donné à ces séquences ne doit pas faire illusion.

Le chercheur formé au solfège occidental serait bien en peine de compter trois frappes dans les diverses formulations qui peuvent être faites de *gsum-brdung*. Dans le cas le plus simple, *gsum-brdung* enchaîne trois coups *f*, suivis d'un coup *p* (noté par la syllabe *byas*, prononcée djé), puis à nouveau trois coups *f*:

1 2 3 *byas* 1 2 3

Cette formulation peut être prolongée par un coup faible:

1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas*

Elle peut aussi être suivie d'un tremolo des cymbales exprimé par la syllabe *thang*:

1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas thang*

Elle peut être précédée de deux syllabes hors-compte suivies d'un coup faible, ce qui donne un total de 12 frappes:

sbram sbram byas 1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas thang*

C'est ainsi qu'elle apparaît, combinée à une formule jouée par les hautbois, tout au long de la propitiation des neuf protecteurs de la religion, pour séparer les prières adressées à chacun des protecteurs (CD *Sounds of Tibet*, plage 6), comme on le verra ci-après (fig. 13).

Quant à la séquence à neuf frappes (*dgu-brdung*), abondamment représentée dans les parties du rituel touchant à Gshin-rje-gshed, elle se caractérise bien par une succession de neuf coups, mais ceux-ci peuvent faire l'objet d'agencements différents:

- 9 coups de force égale pour la «musique violente» (*drag-rol*):

<O O O O O O O O O>
1 2 3 4 5 6 7 8 9

- présence d'un 7e coup faible, ce qui est le cas le plus fréquent:

<O O O O O O o O O>
1 2 3 4 5 6 7 8 9

- alternance coup fort / coup faible pour la «musique galopante»(*'dur-rol*)

<O o O o O o O o O>
1 2 3 4 5 6 7 8 9

A côté de ces formules de base, il existe également des formules-signaux pour marquer des transitions, mais elles ne font pas l'objet de notation graphique; c'est notamment le cas du *zil-'bebs* qui se traduit par une succession de frappes de plus en plus rapprochées et de plus en plus piano et de *bzhag-rol* qui indique l'arrêt du jeu des cymbales qui doivent alors être déposées.

Le répertoire de Shechen comporte en outre plusieurs compositions développées qui enchaînent des séquences au sein desquelles la séquence à 9 frappes joue un rôle prédominant.

Un exemple en est fourni par la « bénédiction développée des cymbales » (*rol-mo byin-rlabs rgyas-pa*) qui figure dans un autre rituel et se présente comme suit :

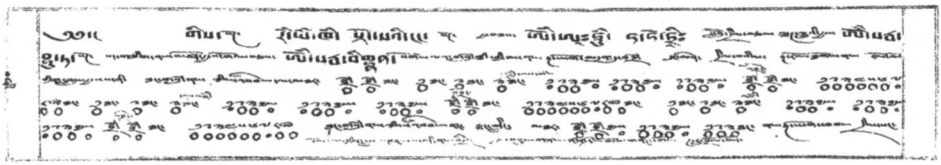


Fig. 5 : Notation de *byin-rlabs rgyas-pa* (S.T.1 : 209).

La transposition qui suit met en évidence la structure de la pièce, avec ses trois retours à la séquence à 9 frappes, séparés les uns des autres par des formulations de la séquence à 3 frappes diversement exprimées (avec ajout de tremolos *thang*, avec premier coup faible…).

Adaptation de la notation tibétaine de *byin-rlabs rgyas-pa*

thang-gsum nas / zil-'bebs dal mthar /

sbram sbram thang
1 *thang* 2 *thang* 3 *thang* 1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas*
sbram sbram thang 1 2 3 4 5 6 7 8 9 *thang*

1 *thang* 2 *thang* 3 *thang* 1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas*
sbram sbram thang 1 2 3 4 5 6 7 8 9 *thang*

1 *thang* 2 *thang* 3 *thang* 1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas* 1 2 3 *byas*
sbram sbram thang 1 2 3 4 5 6 7 8 9 *thang*

mthar sbram sbram byas 1 2 3 *byas* 1 2 3 *thang*

Même rôle préférentiel de la séquence à 9 frappes pour la « formulation développée de la musique de bon augure » (*bkra-shis rol-mo rgyas-pa*) exécutée à la fin de deux rituels différents et qui commence par trois énoncés successifs de *dgu-brdung* avant d'enchaîner trois énoncés de 7 frappes, puis trois énoncés de 5 frappes et trois énoncés de 3 frappes, avant de terminer par une coda.

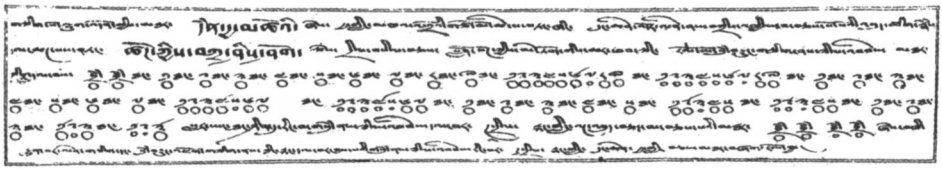


Fig. 6 : Notation tibétaine de *bkra-shis rol-mo rgyas-pa* d'après S.T.1 : 418.

Adaptation de la notation tibétaine de *bkra-shis rol-mo rgyas-pa*

Sbram sbram thang
f 1 *thang* 2 *thang* 3 thang 4 *thang* 5 *thang* 6 *thang* 7 *thang* 8 *thang* 9 *thang*
mf 1 2 3 4 5 6 7 8 9 *thang*
p 1 2 3 4 5 6 7 8 9 *thang*

f 1 *thang* 2 *thang* 3 *thang* 4 *thang* 5 thang 6 *thang* 7 *thang*
mf 1 2 3 4 5 6 7
p 1 2 3 4 5 6 7

f 1 *thang* 2 *thang* 3 *thang* 4 *thang* 5 *thang*
mf 1 2 3 4 5
p 1 2 3 4 5

f 1 *thang* 2 *thang* 3 *thang*
mf 1 2 3
p 1 2 3

[Coda] après trois fois *thang, zil-'bebs* suivi de *bzhag-rol*
N.B. un chiffre de petite taille indique un coup faible

Plus complexe encore s'avère la pièce intitulée «les neuf frappes du *rgyal-po*» – *rgyal-po'i dgu-brdung* – dédiée à Tsi'u dmar-po, qui appartient à la catégorie des divinités *rgyal-po*; elle prend place dans le rituel des protecteurs (*chos-skyong)* et le CD *Sounds of Tibet:* plage 4 en fournit un enregistrement recueilli en 1997.

Fig. 7: Notation tibétaine de *rgyal-po'i dgu-brdung* selon S.T.1 : 361-362.

La séquence à 9 frappes (*dgu-brdung*) y est répétée neuf fois comme le met en évidence la transnotation proposée ci-après:

Adaptation de la notation tibétaine de *rgyal-po'i dgu-brdung*

[Formule d'introduction]

O *thang* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 suivi de *zil-'bebs*

O O O O O O o O O [1]

[Développement]

A *sbram* 1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4

O o o O / O o o O / O o o O

1 2 3 4 5 6 7 8 9

O O O O O O o O O [2]

1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4

O o o O / O o o O / O o o O

1 2 3 4 5 6 7 8 9

O O O O O O o O O [3]

1 2 3 4 / 1 2 3 4 / 1 2 3 4

O o o O / O o o O / O o o O

1 2 3 4 5 6 7 8 9

O O O O O O o O O [bis] [4 et 5]

B 1 2 3 / 1 2 3 / 1 2 3 *byas*/ 1 *byas* 2 *byas* 3 *byas* 4 *byas* 5 *byas*

O o O / O o O/ O o O o / O o O o O o O o O o

1 2 3 4 5 6 7 8 9

O O O O O O o O O [6]

1 2 3 / 1 2 3 / 1 2 3 *byas* / 1 *byas* 2 *byas* 3 *byas* 4 *byas* 5 *byas*

O o O / O o O / O o O o / O o O o O o O o O o

1 2 3 4 5 6 7 8 9

O O O O O O o O O [7]

1 2 3 / 1 2 3 / 1 2 3 *byas* / 1 *byas* 2 *byas* 3 *byas* 4 *byas* 5 *byas*

O o O / O o O / O o O o / O o O o O o O o O o

1 2 3 4 5 6 7 8 9

O O O O O O o O O [bis] [8 et 9]

[Conclusion]

Répétition à trois reprises (*f* / *p* / *f*) de la séquence à 9 frappes sous une forme élargie.

[Coda = *gsum-brdung*] *sbram sbram byas* / 1 2 3 *byas* / 1 2 3 *byas sbram thang*

Les interventions des instruments dans lesquels on souffle (*'bud-pa*)

Ceux-ci – trompettes *rkang-gling*, longues trompes télescopiques *dung-chen*, hautbois *rgya-gling* – sont toujours joués par paires d'instruments identiques ; les *dbyangs-yig* indiquent bien où ils doivent intervenir, mais pour connaître les modalités de leurs interventions, il faut consulter des recueils spécifiques, généralement manuscrits, comme ceux qui vont être succinctement décrits. Mais il faut surtout avoir recours à la tradition orale. On remarquera que chacun des répertoires considérés fait mention de sept pièces. Les experts consultés sur la raison de ce nombre régulier de compositions ont reconnu leur ignorance.

Les sept formules pour le jeu des trompettes rkang-gling

Que ces trompettes soient en os comme l'indique la terminologie (*rkang-gling*, « flûte en jambe ») ou en métal, leurs interventions se limitent à de courtes formules composées d'un certain nombre de reprises de souffle, effectuées de la même façon quelle que soit la paire d'instruments utilisée et donc sans référence à une hauteur déterminée.

Le recueil manuscrit des notations, conservé au monastère de Shechen, se réfère à la tradition de Smin-grol-gling et distingue sept formules : trois variantes de « souffler à trois reprises » (*gsum-'bud*), trois variantes de « souffler à quatre reprises » (*bzhi-'bud*), une formulation de « souffler à six reprises » (*drug-'bud*) (*cf.* CD accompagnant Helffer 1994 : pl. 14, d'après des enregistrements effectués à ma demande en 1981).

Les signes graphiques employés pour évoquer ces différentes formules sont peu nombreux et présentent un caractère à la fois prescriptif et descriptif : la prescription porte sur le nombre de reprises de souffles à effectuer, la description est suggérée par la forme des signes graphiques adoptés : un triangle allongé avec pointe vers le haut pour les sons à garder jusqu'à extinction, même figure tronquée pour un son qui doit être brusquement coupé (*bcad-pa*), prolongation de la pointe par une sorte de flamme pour indiquer que le son doit être violent et haché.

Un feuillet manuscrit de notations pour le jeu des mêmes trompettes, dites ici *rkang-dung*, provenant de Smin-grol-gling, m'a été généreusement donné par mon collègue et ami Alexander Macdonald qui l'avait acquis en 1961 ; ce document exceptionnel, que j'ai pu transmettre au monastère de Shechen, est intitulé « les façons de souffler les trompettes : voix rugissante des démons *srin-po* » (*rkang-dung 'bud-tshig srin-po'i ngar-skad*) ; il fournit une liste un peu différente des sept formules précédentes et a l'intérêt de préciser les conditions d'emploi de ces formules. Il distingue en effet :

- Trois variantes de *gsum-'bud*, selon qu'elles interviennent pour l'invitation aux protecteurs de la religion, l'invitation aux divinités paisibles (*zhi-ba'i spyan-'dren*), et l'offrande aux divinités paisibles (*zhi-ba'i mchod-pa*). Elles sont associées au jeu des cymbales *sil-snyan*.
- Deux variates de *bzhi-'bud*, associées au jeu des cymbales *sbug-chal / rol-mo*, à utiliser au début et à la fin de l'invitation aux divinités terribles (*drag-po'i spyan-'dren*).
- Une formulation de «souffler à cinq reprises» (*lnga-'bud*) pour la propitiation des protecteurs.
- Une formulation de «souffler à six reprises» (*drug-'bud*) pour la sommation (*'gugs-pa*) des mêmes divinités. (*cf.* CD *Sounds of Tibet*, pl. 9).

Les signes graphiques adoptés s'inspirent nettement des notations neumatiques adoptées pour les chants *dbyangs*

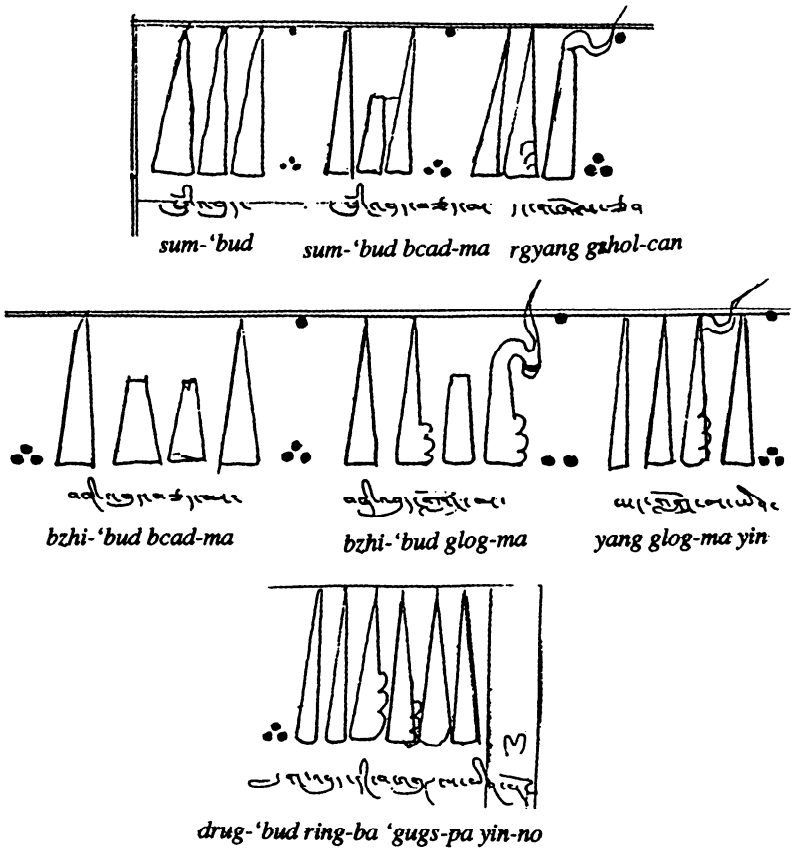


Fig. 8: reproduction du feuillet de notations pour le jeu des *rkang-gling* selon la tradition de Shechen.

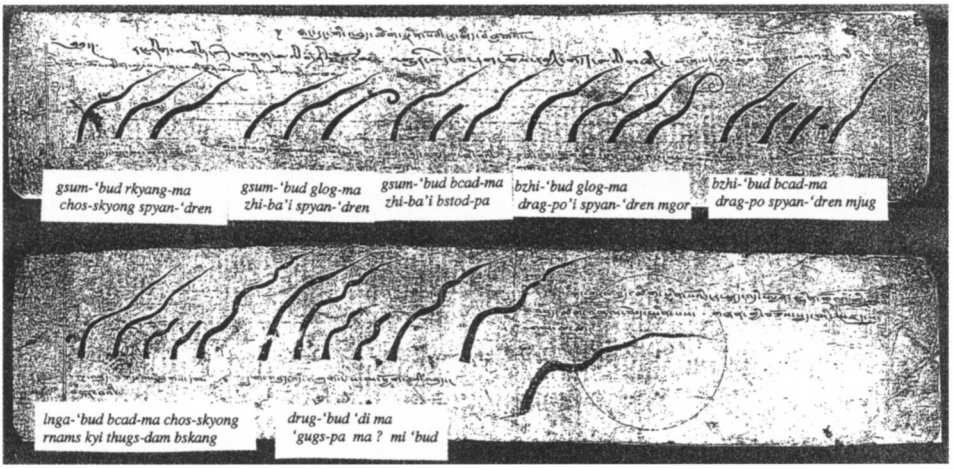


Fig. 9: Reproduction du feuillet de notations pour *rkang-dung* du monastère de Smin-grol-gling.

L'écoute des enregistrements confirme le fait que les prescriptions de ces recueils sont bien observées dans la pratique; il s'avère en particulier que, au cours de la propitiation (*bskang-ba*) des divinités protectrices, la formule à cinq reprises de souffle avec coupure (*lnga-'bud bcad-ma*) a bien été exécutée lorsqu'était mentionnée l'offrande du son du *rkang-gling*. (*cf.* CD *Sounds of Tibet* pl. 6)

C'était le cas pour la propitiation de Mgon-po legs-ldan avec le quatrain qui suit:

Sha chen khrag dang dbang-po lnga
Par la chair humaine, le sang, les cinq organes des sens,
Tshil-chen shun-mar mkhris dang
par la graisse humaine, le beurre fondu et la bile,
g.yang-gzhi lhab-lhub rkang-gling sgra
par une peau humaine flottant au vent, par le son de la trompe en os
dpal-mgon legs-ldan thugs-dam bskang
que soit loué le Glorieux protecteur.

Même énoncé de *lnga-'bud bcad-ma* lorsque un texte similaire exprimait les offrandes destinées à propitier la «Grand-mère gardienne des Mantras» (Mamo sngags-srung-ma); le son du *rkang-gling* étant cette fois associé à celui du tambour en crânes:

Mkhris-chen bdud-rtsi'i dri-chab dang
Par cette bile humaine au parfum d'ambroisie

Fig. 10: Deux joueurs de trompes *dung-chen* dans la cour du monastère de Shechen.

Sha-khrag rus-pa'i zhal-zas dang
par cette nourriture de chair, sang et os
Rkang-gling thod-rnga'i rol-mo sogs
par la musique de la trompette en os et du tambour en crânes
Mthun-pa'i rdzas kyis thugs-dam bskang
par ces substances appropriées, qu'elle soit louée.

Il en allait de même lors de la propitiation de la «Grand-mère qui sévit dans les cimetières», pour laquelle l'accumulation des offrandes requises culmine avec le son du *rkang-gling:*

Dgra-bgegs srog-rtsa'i khrag dang dbang-po lnga
Tshil-gsur zhun-chen mar-nag sgron-me spar
Khrag zhag dri-chab sha rus don snying lnga
Rkang-gling rol-mor bcas-pa thugs-dam bskang

Les sept pièces pour les longues trompes télescopiques dung-chen

Ces trompes dont les tailles sont variables – la plupart des monastères en possèdent des «grandes» (dont la taille peut dépasser 3 m) et des «petites», plus transportables (dont la taille avoisine 1,70 m) – sont utilisées dans des contextes différents: solo pour accueillir un dignitaire (suites *snyan-gsan*) ou annoncer l'arrivée de danseurs pendant les ballets rituels *'cham* et surtout participation à l'ensemble instrumental monastique, en liaison avec une composition pour cymbales et tambours.

A Shechen, comme dans tous les monastères du bouddhisme tibétain, l'usage qui en est fait repose sur l'émission de trois hauteurs, désignées en tibétain par les termes *'dor* pour le son grave, *rgyang* pour le son «étendu», à un octave du *'dor*, *ti/ni* pour le son aigu, généralement à la quinte du *rgyang*.

Le répertoire, consigné dans un manuscrit peu soigné qui se compose de sept folios écrits recto/verso (S.T. 6), fournit une notation pour sept pièces de longueurs inégales. Dans le texte introductif qui précède les notations, il est précisé qu'il s'agit là d'une tradition conforme à celle de Smin-grol-gling (ce que confirme la consultation du recueil (*dkar-chag*) où sont consignés les us et coutumes de Smin-grol-gling (S.T.4 /156).

Ces sept pièces sont désignées par des noms qui correspondent le plus souvent aux syllabes qui sous-tendent les signes de notation et qui servent de référence mnémotechnique aux musiciens:

– La première d'entre elles, intitulée *Lha-rgyal-ma*, s'appuie sur les syllabes bien connues, criées au passage des cols: *Lha rgyal-lo!* Victoire aux dieux. Son exécution est préconisée dans le *dbyangs-yig*.

- La deuxième, intitulée « Le grand miséricordieux » *Thugs-rje chen-po*, réfère au bodhisattva Avalokiteshvara (tib. Spyan-ras-gzigs) ; les signes de notation sont sous-tendus par les syllabes *Thugs-rje-chen* répétées plusieurs fois, suivies de l'énoncé du célèbre mantra en six syllabes d'Avalokiteshvara OM MANI PADME [HUM] , et complétées par le vœu que tous les êtres parviennent à la libération (*'gro drug sems-can lam la sgrol / thar lam la drongs*).
- La troisième, intitulée *Rdo-rje sgra-dbyangs* semble référer à une déesse de ce nom. Les syllabes qui sous-tendent les signes de notation correspondent à un texte difficile à établir en raison des nombreuses répétitions, mais qui renvoie explicitement à un des tantras les plus importants de l'école nyingmapa, à savoir le *Sgyu-'phrul dra-ba* (= « le Filet d'illusion ») *Rdo-rje sgra-dbyangs lha-mo / kun-bzang rol-mo'i sprin-phung / sgyu-'phrul dra-ba'i dkyil-'khor lha-tshogs la spros-te phul dbyangs kyi rol-mo spros //*
- La quatrième *Dpal-mgon lcam-'dral* renvoie à la forme du protecteur Mgon-po désigné par cet épithète et l'invite à venir pour accomplir les œuvres correspondant aux quatre catégories d'actions rituelles (*las-bzhi*) : *dpal-mgon lcam-dral 'dir byon / las-bzhi'i phrin-las thegs sgrub du gsol-bar mjod.*
- La cinquième *Rgyal-ba'i bstan-srung dam-can rgya-mtsho* renvoie à l'océan des « protecteurs » de la doctrine bouddhique.
- La sixième *Dam-can go-thog* évoque la soumission des « liés par serment » (*dam-can*) qui ont fait le vœu de protéger la doctrine bouddhique, avec la succession *dam-can bsrung-ma go-thog* répétée plusieurs fois.
- La septième *Bkra-shis 'khyil-ba* « Enroulement de bon augure » est articulée sur les syllabes *bkra-shis gad zhig zhing 'dir dpal 'bar / bkra shis gad zhig zhing 'dir 'khyil* dont je ne comprends pas le sens.

Le nombre des signes de notation relatifs aux hauteurs à émettre se limite à huit, diversement combinés selon les pièces considérées qui commencent **toutes** par la succession *'dor-dor-rgyang* et se terminent toutes par *'dor-rgyang*.

Le développement des différentes pièces s'effectue à grand renfort de répétitions concernant le passage du son *'dor* au son *rgyang*, avec de rares appels au son aigu *ni* /*ti*, toujours atteint en venant de *rgyang* exécuté ff et suivi d'une coupure. En fait, c'est le son *'dor* qui marque les articulations des phrases.

On ne constate la présence d'aucune indication relative aux durées à respecter. Une description plus précise de la notation de *lha-rgyal* apportera néanmoins quelque lumière sur les enchaînements qui président à la composition de cette pièce emblématique.

Les indications manuscrites ajoutées aux courbes neumatiques, souvent difficiles à déchiffrer, portent sur deux points : d'une part le nom des hauteurs à émettre : le son grave *'dor* ou le son aigu *ni*, d'autre part sur les syllabes d'un texte dont l'énoncé va accompagner l'émission du son *rgyang*, chaque syllabe correspondant à un signe neumatique distinct. Ce qui peut être traduit ainsi avec

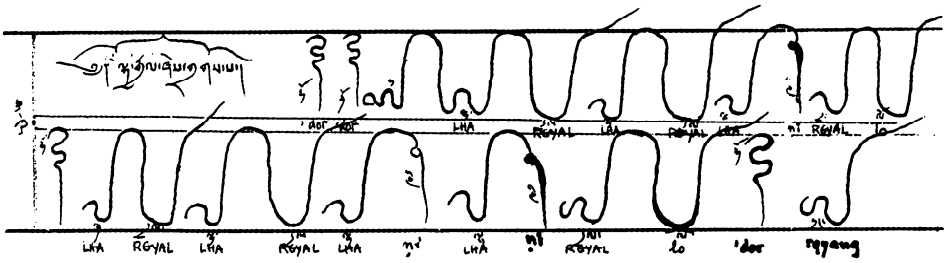


Fig. 11 : Notation de *Lha-rgyal* selon la tradition du monastère de Shechen.

en italiques le nom des hauteurs et en majuscules la formule mnémotechnique à retenir par les musiciens :

> *'dor -'dor rgyang* enchaîné à LHA RGYAL LHA RGYAL LHA *ni* RGYAL LO /
> suivi de
> *'dor* en chaîné directement à LHA RGYAL LHA RGYAL LHA *ni* LHA *ni* RGYAL LO
> suivi de *'dor rgyang*.

Les enregistrements de *lha-rgyal* réalisés à Shechen à plusieurs années d'intervalle avec des joueurs différents ont montré la stabilité de la forme générale de la pièce, mais une grande élasticité des durées : 10'12 en 1991 et 13'04 en 1997. L'exécution de *lha-rgyal*, la première pièce du répertoire, commune d'ailleurs à de nombreuses traditions monastiques (Helffer 1994 : 53 tableau 8), qui figurait au début de la suite *snyan-gsan* enregistrée en 1997 n'a pu être conservée pour la publication du CD *Sounds of Tibet* en raison de sa qualité technique insuffisante.

Que cette pièce présente un caractère emblématique me semble confirmé par le fait qu'il en existe une notation imprimée – provenant du monastère-référence de Smin-grol-gling – qui est reproduite ci-dessous, mais dont je ne suis pas en mesure de fournir une explication complète. Je remarque néanmoins que les enchaînements préférentiels de la fig. 11 y sont observés et que la prescription concernant l'emploi des sons *'dor, rgyang* (indiqué ici par l'expression « voix naturelle » *rang-skad*) et *ni* ne s'écartent guère du modèle décrit ci-dessus.

Enfin, toujours concernant *lha-rgyal* selon la tradition de Smin-grol-gling, un assez long texte décrit les enchaînements dont il est composé et mériterait un examen attentif avec un joueur de ce monastère (S.T.5 : 143).

C'est encore *lha-rgyal* qui avait été choisi par le maître de chant du monastère de Phyang au Ladakh pour illustrer le film de deux jeunes chercheurs hollandais Robert Boonzajer-Flaes et Maarten Rens : *'dor low is better* et l'on avait la surprise d'y entendre clairement l'énoncé des hauteurs à émettre, accompagné d'une gestuelle chironomique inspirée par le système de notation de ce monastère.

Je ne peux que souscrire aux remarques judicieuses d'Ivan Vandor quand il estime que l'architecture des pièces pour *dung-chen* est conçue par « juxtaposition

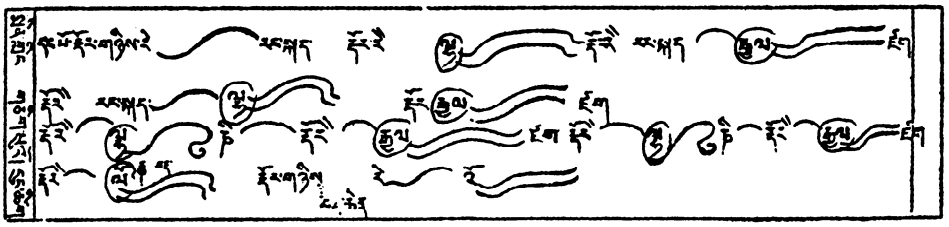


Fig. 12: Notation de *Lha-rgyal* selon la tradition du monastère de Smin-grol-gling.

de groupes symétriques»; il en propose même deux notations sur portée (Vandor 1976: 88-89), tout en reconnaissant que «La transcription de ces morceaux ne donne qu'une parmi les exécutions possibles, car le rapport entre les deux exécutants, tout en étant basé sur la même partie musicale, admet toutefois des différences de détails dans l'exécution. [...] On ne donne pas d'importance à ces différences, pourvu que l'allure générale du morceau soit respectée dans ses notes et leur durée, ainsi que dans ses pauses».

Les sept pièces pour les hautbois rgya-gling

Rappelons pour commencer quelques traits de la facture des hautbois *rgya-gling:* ils sont composés d'un tuyau en bois de perce cônique, pourvu de sept trous équidistants sur la face antérieure plus un trou sur la face postérieure et munis d'un pavillon plus ou moins évasé en métal. L'embouchure, à la base de laquelle est inséré un disque de métal, se compose d'un mince tuyau de métal dans lequel est insérée l'anche double (*pi-pi*). Ce dispositif favorise la technique de jeu qui fait appel à la respiration continue. Ce sont les deuxièmes phalanges des index, majeur et annulaire de la main proximale («main du haut» *lag gong-ma*) et index, majeur, annulaire et accessoirement auriculaire de la main distale («main du bas» = *lag 'og-ma*) qui sont utilisées pour obturer les trous de jeu. Seul le premier registre de l'instrument est utilisé et donc l'ambitus couvert par les joueurs de *rgya-gling* ne dépasse jamais la septième.

D'après le livret des études (*sgrigs-gzhi*) du monastère de Shechen qui m'a été montré par un moine, les pièces suivantes sont au programme: *bla-ma mkhyen / mkha'-'gro gtso-mo* (dont l'usage est préconisé en S.T.1 : 418) / *khrom-'bud 'gyur-ma* (dont l'usage est préconisé en S.T.1 : 339 et 361) / *bung-ma* (S.T.1 : 346) / *rdzogs rgan-ma 'am mdo-'bud / rdzogs gsar-ma / shri chen* et *shri chung //.* La plupart de ces pièces figurent dans les enregistrements réalisés à ma demande en 1993, où sont enchaînés les titres suivants:

Bla-ma mkhyen-no «hommage au lama» / *'Khrom-'bud 'gyur-ma / mkha'-'gro gtso-mo / bung-ma* «l'abeille» / «don-grub» (correspondant probablement à *khrom-'bud*?) / *shri chen* et *shri-chung* (pour les prières du soir) / *'dra 'bud ring-thung sna-tshogs / Rgya-'bud*, pièces de style chinois, jouées pour la fête de Padmasambhava lors de la célébration du 10e jour du mois (*tshes-bcu*), consacré à la mémoire des hauts faits de celui qu'on appelle aussi Guru Rinpoche.

Comme dans le cas des trompes *dung-chen*, selon les circonstances, ces pièces peuvent être jouées en solo – durant les processions ou au cours d'une suite *snyan-gsan* – ou en combinaison avec une composition pour cymbales et tambours comme on peut le constater à maintes reprises. Certaines d'entre elles sont jouées plus fréquemment, tel est le cas pour *'khrom-'bud 'gyur-can* (CD *Sounds of Tibet:* pl. 4) ou *mkha'-'gro gtso-mo* (CD *Sounds of Tibet* pl. 12), pièce sur la composition de laquelle nous reviendrons ci-dessous (fig. 14).

En l'absence d'une notation propre à Shechen pour le jeu des hautbois *rgya-gling*, seule la simple écoute des documents sonores a permis de dégager certains traits de la composition des différentes pièces où abondent des répétitions multiples de séquences formées de courtes cellules mélodiques dont la structure semble découler de la facilité des doigtés (enchaînant comme on le verra des degrés conjoints).

Dans les rares cas où il a été possible de comparer plusieurs enregistrements d'une même pièce, il m'a toujours semblé qu'il y avait similarité du profil mélodique et donc conservation de la forme, quelles que soient les hauteurs absolues et l'élasticité des durées qui pouvaient être constatées. Mais la confirmation de ce point mériterait une étude approfondie que je n'ai pu entreprendre jusqu'à maintenant.

Je me limiterai donc à l'examen de deux exemples enregistrés en situation pendant le *gtor-zlog* en 1997 et figurant sur le CD *Sounds of Tibet*. Pour la présentation qui en est faite, je suis redevable à la compétence de Mikhail Malt, conseiller pédagogique à l'IRCAM, auquel je suis heureuse de dire ma reconnaissance pour l'inlassable intérêt qu'il a manifesté à l'égard de mes recherches ; c'est grâce à lui qu'ont été mises en forme les notations des figures 13 et 14 obtenues par l'usage combiné de différents programmes informatiques (acousmographe, open music etc). Les dispositions adoptées ont pour but de mettre en évidence les quelques cellules mélodiques, arbitrairement identifiées au cours des écoutes répétées des documents sonores.

Déjà, dans une publication antérieure (Helffer 1994 : 78-79) j'avais tenté, à partir d'enregistrements faits en 1991, de montrer les variantes d'une courte séquence de hautbois correspondant à l'énoncé de la formule rythmique à trois frappes (*gsum-brdung*) ; la même démarche effectuée pour la même section rituelle exécutée en 1997 (CD *Sounds of Tibet:* plage 6) a permis de proposer la notation qui suit, dans laquelle les quatre énoncés retenus s'organisent autour de trois courtes cellules notées respectivement ré#-mi-sol / mi-sol-la / si-sol-la, avec

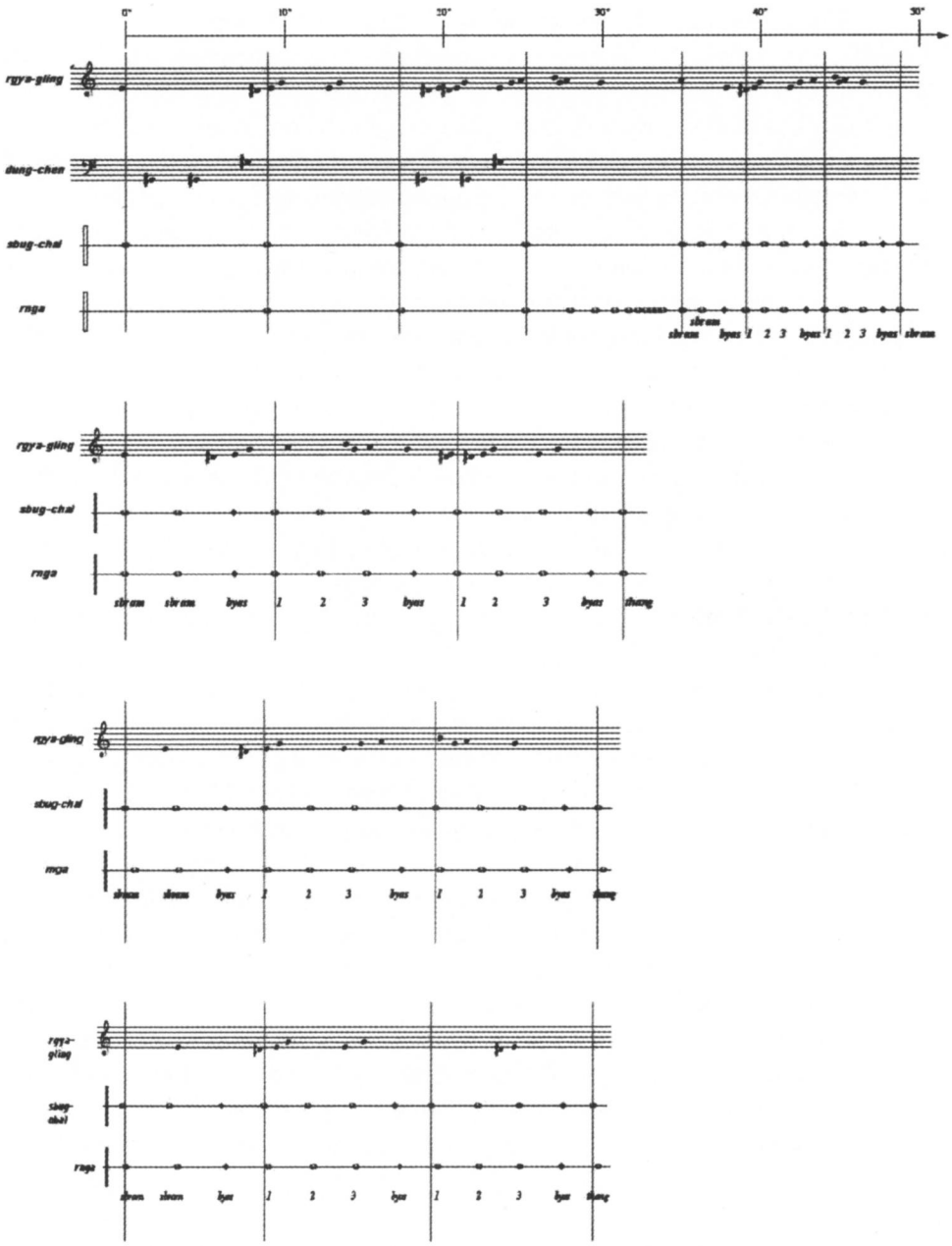


Fig. 13: Notation de plusieurs énoncés d'une séquence de hautbois correspondant à l'exécution de la formule rythmique *gsum-brdung*.

simplification progressive d'énoncé en énoncé; les traits verticaux qui découpent les lignes de notation ont été tracés par rapport à la figure rythmique énoncée, mais montrent bien la liberté qui préside à l'énoncé de la séquence de hautbois.

Si je me reporte maintenant à la plage 12 du CD *Sounds of Tibet* (durée: 3'54) qui correspond à la section finale du *gtor-zlog* (mais est également exécutée pour d'autres rituels), je constate que la composition, conformément aux prescriptions du manuel de notation, juxtapose non seulement une importante pièce pour les cymbales / tambours, mais aussi les hautbois et les trompes *dung-chen*. En raison de problèmes techniques, liés aux propriétés acoustiques des différents instruments, il n'a pas été possible d'obtenir une notation satisfaisante de l'ensemble ainsi constitué et je me limiterai ici à une tentative d'analyse de la composition jouée par les hautbois.

Cette pièce qui, selon les informateurs (et les indications concordantes du *dbyangs-yig*), s'intitule «la plus noble des dâkini(s) «(*mkha'-'gro gtso-mo*) repose (comme les séquences de la fig. 13) sur l'agencement de cellules qui introduisent par paliers successifs, en mouvement ascendant, les six hauteurs utilisées, notées respectivement <mi-fa#- la-si –do#-ré#>. La division en cellules adoptée, basée sur les répétitions observées, distingue:

- Une cellule initiale dans le registre grave, basée sur les hauteurs mi-fa#-la et dont certains éléments peuvent être répétés.
- Une cellule fa#-la-si qui reprend les deux derniers degrés de la cellule initiale et introduit le degré suivant si.
- Une cellule do#-la-si, introduisant le do# en broderie des deux derniers degrés de la cellule précédente et éventuellement prolongée par si ou la-si.
- Une cellule ré#-do#-ré# qui peut être considérée comme une broderie autour du do# atteint dans la cellule précédente et constitue le point culminant de la pièce qui se développe ensuite avec un retour au registre grave en empruntant les cellules précédemment définies.

Dans la notation proposée ci-dessous, chacune des cellules a été entourée d'un cadre, sans qu'il soit tenu compte des durées.

Il s'avère que, dans un court manuel de la tradition de Smin-grol-gling (S.T.8), sont énumérées et décrites sept compositions pour *rgya-gling* dont les titres ne correspondent malheureusement pas au répertoire de Shechen, mais qui confirment les observations faites sur le terrain selon lesquelles la transmission du répertoire de *rgya-gling* se fait par la reproduction des doigtés utilisés par la main du bas et la main du haut (Helffer 1994: 80-83). Il est d'ailleurs frappant de constater à quel point, lorsque deux musiciens jouent ensemble du *rgya-gling*, le musicien le moins expérimenté a les yeux fixés sur les doigts de son partenaire!

La terminologie utilisée dans ce manuel n'a pu jusqu'à présent être complètement élucidée et les musiciens de Shechen interrogés à ce sujet ne la connaissaient pas.

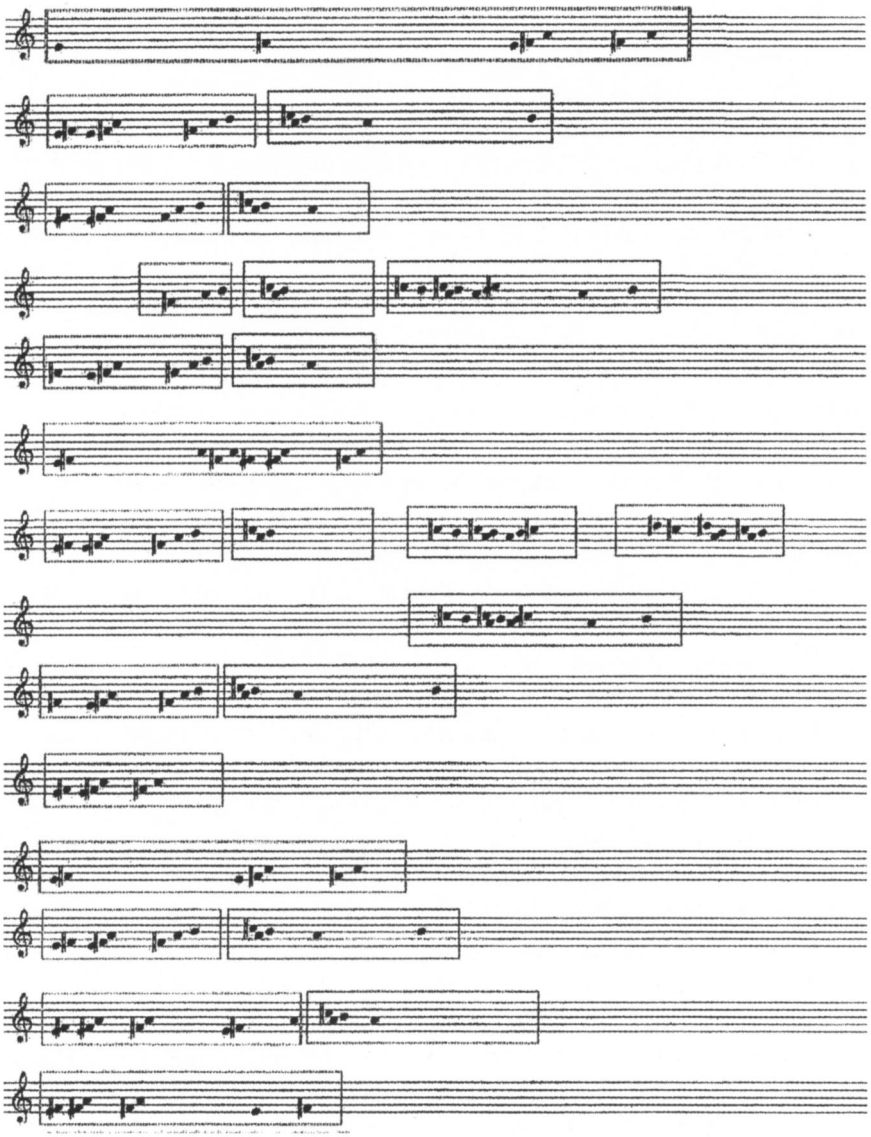


Fig. 14 : Notation de *Mkha'-'gro gtso-mo.*

Pour des tentatives d'analyse des compositions pour hautbois *rgya-gling* selon d'autres traditions, on peut se reporter aux travaux de Crossley-Holland qui, à partir des enregistrements qu'il avait réalisés en 1961 lors de sonneries exécutées le matin et le soir (très probablement lors d'un *snyan-gsan*), propose une notation sur portée et une analyse détaillée des différentes cellules mélodiques dont la juxtaposition forme la trame des pièces en question (Crossley-Holland 1970).

L'organisation des suites snyan-gsan

Ces suites, auxquelles il a été fait allusion à plusieurs reprises, se composent d'une alternance de pièces pour *dung-chen* et de pièces pour *rgya-gling* et s'adressent aux gens de l'extérieur pour leur annoncer quelque événement important.

Selon Dakpo trulku, une réincarnation du monastère de Smin-grol-gling, en résidence à Shechen, interrogé par Matthieu Ricard à mon intention (lettre du 24 août 1998) « la véritable occasion pour laquelle on joue les sept morceaux du *rtsa-tshig* est lors de la pleine lune, lorsque plusieurs moines font sur le toit du monastère l'offrande d'encens (*lha-bsangs*) : certains d'entre eux ne jouent que du tambour et des cymbales, mais d'autres, depuis 3 h. du matin, jusqu'à 10-11 h., toutes les heures, enchaînent les sept morceaux de *rgya-gling* et les sept morceaux de *dung-chen*, associés deux à deux ».

Cette information recoupe exactement un passage du *dkar-chag* de Smin-grol-gling qui énumère sept pièces pour *dung-chen* et sept pièces pour *rgya-gling :*

Répertoire de Smin-grol-gling d'après S.T.4 : 156

Les sept pièces pour trompes *dung-chen*	Les sept pièces pour hautbois *rgya-gling*
Lha-rgyal	*bla-ma mkhyen-no*
Thugs-rje chen-po	*khrung-'bebs*
Rdo-rje sgra-dbyangs	*khra-skad*
Dpal-mgon lcam-dral	*bung-ba*
Rgyal-ba'i bstan-srung	*sva-ha*
Dam-can 'go-thog	*btsun-mo chung-ba*
Bkra-shis 'khyil-ba	*bkra-shis 'khyil-ba*

Lors du *snyan-gsan* enregistré à Shechen en 1997, depuis le toit-terrasse du monastère (et malgré la pluie !), seulement six de ces pièces ont été exécutées, sans qu'il soit possible d'élucider les raisons du choix des musiciens : *Lha-rgyal / bla-ma mkhyen-no / dam-can go-thog / 'khrom-'bud / bkra-shis 'khyil-ba / bung-ma //*

Toujours est-il que, quelles que soient les pièces choisies, on ne saurait demeurer indifférent à la magie qu'exercent les longs appels des trompes relayés par la stridence du jeu continu des hautboïstes.

Conclusion

Au terme provisoire de ce regard sur les traditions musicales du monastère de Shechen, s'appuyant d'ailleurs, comme je l'ai signalé, sur celles du monastère de Smin-grol-gling, il s'avère qu'au cours du seul rituel pris en compte, de multiples manifestations sonores interviennent.

L'analyse des diverses composantes musicales qui contribuent à la magnificence et à l'efficacité des rituels et qui constituent « l'offrande musicale » (*mchod-rol*) présentée aux divinités permet, me semble-t-il, d'affirmer que les critères musicaux qui sont privilégiés sont essentiellement la forme générale et le timbre, au détriment des hauteurs et des durées.

Qu'il s'agisse de la composition des chants *dbyangs* ou du répertoire instrumental, il y a agencement de courtes cellules préexistantes plutôt que développement à proprement parler, et il paraît légitime de parler à ce propos d'un mode de composition par centonisation.

Pendant la performance, chaque instrumentiste ou chaque groupe d'instrumentistes se doit d'exécuter sa partie selon les modalités prévues par les manuels de notation et/ou par la tradition orale.

Lorsque plusieurs groupes d'instruments jouent simultanément, ils doivent normalement s'aligner sur le jeu des cymbales/tambours qui fournissent le cadre général ; même si les départs des uns et des autres peuvent être indiqués de façon précise (geste du maître de chant ou formule particulière jouée par les cymbales), on n'observe pas une véritable coordination entre les différentes parties musicales, et on assiste plutôt à une juxtaposition des répertoires individuels qui doivent perpétuellement s'ajuster aux impératifs du rituel. On pourrait presque dire qu'il y a primauté de l'exécution musicale ponctuelle sur la musique elle-même, et ceci explique qu'il faille souvent rester à un niveau descriptif d'une performance donnée, sans possibilité réelle de généraliser les résultats obtenus.

Seule la multiplication des études ponctuelles dans un monastère donné, mais aussi dans plusieurs monastères d'une même tradition et, au-delà, dans les monastères des autres traditions et chez les bonpos, permettra de dégager si l'on peut parler d'un même fond commun de traditions musicales dans le monde tibétain.

Bibliographie sélective des publications en langues occidentales

Action poétique 157, 1999: *Tibet.*

Asian Music X-2, 1979: *Tibet issue.*

CANZIO Riccardo O.

1978 *Sakya Pandita's «Treatise on Music» and its relevance to present-day Tibetan Liturgy*, Unpublished Ph.D thesis submitted to the School of Oriental and African Studies, University of London.

1979 «On the way of Playing the Drums and Cymbals among the Sakyas». *Tibetan Studies in honour of Hugh Richardson* [Proceedings of the International Seminar on Tibetan Studies / Oxford 1979], Michael Aris & Aung San Suu Kyi eds, Warminster, Aris and Phillips: 67-72

1985 «Aspects of Ceremonial Behavior in Bon-po Monastic Life». *Soundings in Tibetan Civilization* [Proceedings of the 1982 Seminar of the IATS held at Columbia University], Barbara Nimri Aziz and Matthew Kapstein eds: 42-52.

1986 «The Bonpo Tradition: Ritual Practices, Ceremonials, Protocol and Monastic Behaviour. An ethnomusicological description». *Zlos-gar.* Performing Traditions of Tibet, Jamyang Norbu ed., Dharamsala LTWA / 45-57.

1988 «Etude d'une cérémonie de propitiation Bonpo –le *Nag-zhig bskang-ba*–; structure et exécution». *Essais sur le Rituel I* [Colloque du Centenaire de la section des Sciences religieuses de l'EPHE, Paris 1986], Anne-Marie Blondeau et Kristofer Schipper eds, Louvain-Paris, Peeters: 158-172.

1991 *Tibet: Traditions rituelles des Bonpos*, 1 CD OCORA-Radio France C 580016 (enregistrements de l'auteur en mars 1981 et avril 1983); réédition augmentée de *Les traditions rituelles des Bonpos tibétains*, Festival de Lille / OCORA Radio France, LP 30cm/33t 558622 (1983). [Fournit l'enregistrement correspondant à Canzio 1988].

CROSSLEY-HOLLAND Peter

s.d. *La musique du bouddhisme tibétain:*
Tibet I: *The Nyingmapa and the Kagyupa Sects*
Tibet II: *The Sakyapa and Gelugpa Sects*
Tibet III: *The Kagyupa and the Gelugpa Sects*
Barenreiter Musicaphon, UNESCO Collection: A Musical Anthology of the Orient, BM 30 L 2009-2011, 3 disques LP 30cm/33t.

1981 «rGya gling hymns of the Karma-Kagyu. The rhytmitonal Architecture of some Instrumental Airs». *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol.I/3: 79-114. [cf. *A Musical Anthology of the Orient*, UNESCO Collection *TIBET I*, Bärenreiter Musicaphon BM 30L2009: pl.12 et 13, enregistrées en 1961].

DEMIEVILLE Paul

1976 «Notes on Buddhist Hymnology in the Far East», *Buddhist Studies in honour of Walpola Rahula.* London: Gordon Fraser: 44-61.

ELLINGSON Ter

1979a *The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music.* Ph.D in Philosophy of the University of Wisconsin-Madison. Fac simile printed in 1984 by University Microfilm International, Ann Arbor, Michigan.

1979b «*'don rta dbyangs gsum*.Tibetan chant and melodic categories». *Asian Music* X/2: 112-158.

1979c «The mathematics of Tibetan *Rol-mo*». *Ethnomusicology* XXIII/2: 225-243.

1980 «Ancient Indian Drum Syllables and Bu-ston's Sham-pa-ta Ritual». *Ethnomusicology* XXIV/3: 431-452.

1986 «Buddhist Musical Notations». *The Oral and Literate in Music*, Tokumaru Yoshihiko and Yamaguti Osamu eds. Tokyo: Academia Music Ltd: 302-342.

1992 Articles «Transcription» et «Notation». *Ethnomusicology, an Introduction* [The New GROVE Handbooks], Helen Myers ed.. London: The Macmillan Press: 112-152 et 153-164.

FERRETTI Don Paolo
1986 *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du Chant grégorien.* Paris: Desclée.

HELFFER Mireille
1976 «Traditions musicales des Sa-skya-pa relatives au culte de Mgon-po». *Journal Asiatique* CCLXIV: 357-404
1977 *LADAKH. Musique de monastère et de village.* 1 disque LP 30cm/33t, Chant du Monde LDX 274662, coll. CNRS/Musée de l'Homme: Traditions musicales des cinq continents. Réédition augmentée, même collection, 1 CD CM 251 (1989).
1980 «The musical notation of the hymn *Rtsa-brgyud-ma* in the Dge-lugs-pa tradition». *Tibetan Studies in honour of Hugh Richardson* [Proceedings of the International Seminar on Tibetan Studies /Oxford 1979], Michael Aris & Aung San Suu Kyi eds, Warminster Aris and Phillips: 120-131.
1987 «Preliminary remarks concerning the use of musical notations in Tibet». *Zlos-gar*, Dharamsala: Jamyang Norbu ed., LTWA: 69-90.
1990 «Recherches récentes concernant l'emploi des notations musicales dans la tradition tibétaine». *Tibet, Civilisation et Société.* Colloque organisé par la Fondation Singer-Polignac (Paris 1987), Fernand Meyer éd.: 59-84.
1993 «An Overview of Western Work on Ritual Music of Tibetan Buddhism». *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends* [Intercultural Studies 4], M.P. Baumann, A. Simon and U. Wegner eds. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag: 87-101.
1994 *Mchod rol. Les instruments de la musique tibétaine.* Paris: CNRS éditions et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme (avec CD encarté).
1995 «Quand le terrain est un monastère bouddhique tibétain», *Cahiers de musiques traditionnelles* 8: Terrains: 69-84.
1998 «Du son au chant vocalisé: la terminologie tibétaine à travers les âges (VIII[e]-XX[e] siècle)», *Cahiers de musiques traditionnelles* 11: Paroles de musiciens: 141-162.
2004 «Traditions musicales dans un monastère du bouddhisme tibétain», *L'Homme* N° 171-172: Musique et anthropologie.

HELFFER Mireille et Jean SCHWARZ
1981 «De la notation tibétaine au sonagramme», *Ethnomusicologie et représentations de la musique*, hors série du numéro 42 du *Courrier du CNRS* N°42 (1981): 12-13.

HELFFER Mireille et Matthieu RICARD
1997 Sounds *of Tibet / Musique sacrée du monastère de Shéchen.* 1 CD conçu et élaboré par M. Helffer et Matthieu Ricard. Delhi et Kathmandu: Shechen Publ. 001.

HUC Regis-Evariste
1987 *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet*, 2 tomes. Paris: Peuples du Monde et Astrolabe (coll. Domaine Tibétain), réimpression de l'édition de Pékin 1924.

KAUFMANN Walter
1982 *Tibetan Buddhist Chant*[3]. Bloomington-London: Indiana University Press.

MESCHONNIC Henri
1980 *Critique du rythme; anthropologie historique du langage.* Paris: Verdier.

ROUGET Gilbert
1990 «La répétition comme universel du langage musical. A propos d'un chant initiatique béninois», in *La Musica come Linguaggio Universale: Genesis e storia di un'idea*, a cura di Rafaele Pozzi. Firenze: Olschki: 189-201.

---

3 J'ai indiqué les limites de cet ouvrage dans deux comptes-rendus: *Fontes Artis Musicae* 1977/4: 299, et *The World of Music vol.* XVIII/3 (1976): 58-60.

SCHEIDEGGER Daniel A.
1976 *Tibetan Ritual Music.* A General Survey with Special Reference to the Mindroling Tradition. Rikon: Tibet-Institut [Opuscula Tibetana Fasc. 19].

TOURNADRE, Nicolas
1986 «La métrique», *Tibet/Action poétique* 157 (1999): 18-23

TSUKAMOTO, Atsuko
1982 «The Music of Tibetan Buddhism in Ladakh: the Musical Structure of Tibetan Buddhist Chant in the Ritual *bskang-gso* of the Dge-lugs-pa Sect». *Yearbook for Traditional Music* vol. XV: 126-136. [Enregistrements de référence faits par l'auteur en 1980 au monastère dge-lugs-pa de Spituk au Ladakh: 2 disques LP 30cm/33t *Dkyil 'khor chos skyong gi bskang-gsol*, Nippon G 2 Columbia 7158-59].

VANDOR Ivan
1976 *Bouddhisme tibétain.* Paris: Buchet-Chastel, coll. Les Traditions musicales, vol. VII.

Sources tibétaines (S.T.) citées
S.T.1 *Dpal rgyal ba Zhe chen pa'i lugs kyi dbyangs yig skor.* A Collection of Musical Notations for the Rituals Performed at the Nyingma Monastery of Shechen Tennyi Dargyeling, New-Delhi, Shechen Publications, n.d., 642 p.

S.T. 2 *Zhe chen lugs srol cho ga'i lag len skor.* A set of unique manuals for the rituals in use at Shechen Tennyi Dargyeling monasteries, in accordance to the Mindroling tradition of the Nyingma School of Tibetan Buddhism, New Delhi, Shechen Publications, 2000, 2 vol. 192 p. + 190 p. [préface par Matthieu Ricard]

S.T. 3 *Rol mo'i bstan bcos*, [Traité de la musique de Sa skya Pandita et commentaire], Beijing, Mi rigs dpe skrun khang, 1985

S.T. 4 *O rgyan Smin grol gling gi dkar chag* [Us et coutumes du monastère de Smin grol gling], Krung go'i Bod kyi zhes rig dpe skrun khang gyis bskrun, 1992.

S.T. 5 *Gsang rnying rgyan dang rol mo'i bstan bcos* [Compilation de textes relatifs à la musique et aux objets rituels], Bod ljongs Bod yig dpe rnying dpe skrun khang gis bskrun [Collection Gangs can rig mdzod N° 30], 1996.

S.T. 6 Ms inédit: *Dung tshig gi yi ge «Mchod sprin rnam par bkod pa'i rol mo»*, 7 fol. [Notation pour le jeu des trompes *dung-chen*, dite «Musique qui se répand comme un nuage d'offrandes»].

S.T. 7 Ms inédit: *rkang-dung gi 'bud-tshig «srin-po'i ngar- skad»*, 1 fol. recto verso [notation pour souffler dans les *rkang-dung* dite «rugissement des démons *srin-po*»]

S.T. 8 *Rgya-gling rtsa-tshig rab-'byams zhing kun-khyab-pa'i sgra-snyan zhes bya-ba bzhugs-so* (titre abrégé: *gling-tshig*), 6 fol.; exposition of the method of playing the *rgya-gling* in Tibetan Buddhist ritual performance by Gter-sras Rinchen rnam-rgyal of Smin-grol-gling. Reproduced from a manuscript of Smin-grol-gling. Editions du monastère de Dpal-yul (en Inde), 1985.

Enregistrements de référence déposés au
Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme
(des copies en ont été fournies au monastère népalais de Shechen)

CD 999.009.001 : 1 à 9
Manuel des notations concernant le culte rendu aux chos-skyong (S.T.1 : 267-425), enregistré par le dbu-mdzad Nor-bzang s'accompagnant aux cymbales. Bodnath, 1995.

CD 003.001. 01 : 1 à 5
Manuel des notations concernant le culte rendu à Gshin-rje-gshed (S.T 1 : 509-630), enregistré par le dbu-mdzad Nor-bzang s'accompagnant aux cymbales, Bodnath, 1995

CD 002.018.001 : 1 à 4
Rituel du *gtor-zlog :* session de l'après-midi, enregistré au Shechen népalais le 4ème jour du rituel, 1995

CD 998.002 / 1 à 7
Copie CD des enregistrements effectués sur DAT sous ma direction en 1997 et dont une sélection figure dans le CD *Sounds of Tibet.*
Rituel du *gtor-zlog :* session de l'après-midi du 5e jour
- CD 2 : *bskang-ba* des protecteurs 46'03
- CD 3 : *zor-'phrin* 73'28
- CD 4 : fin du *zor-'phrin* 26'
- CD 5 : Cérémonies conclusives de fin de journée

S'y ajoutent :
- CD 6 : Extraits du grand rituel du *Tshogs-chen 'dus-pa* 50'32
- CD 7 : Suite instrumentale *snyan-gsan* 58'14
  - *lha-rgyal* (trompes dung-chen) 13'41
  - *bla-ma mkhyen-no* (hautbois rgya-gling) 7'59
  - *dam-can go-thog* (trompes dung-chen) 5'12
  - *khrom-'bud* (hautbois rgya-gling) 12'11
  - *bkra-shis 'khyil-ba* (trompes dung-chen) 8'34
  - *bung-ma* (hautbois rgya-gling) 10'36

Répertoire des pièces pour hautbois *rgya-gling* dans la tradition de Shechen
Enregistré hors-situation à ma demande le 25/2/1993
(cassette originale 1993-8, copiée sur CD en 2002) . Durée totale : 58'33
- *bla-ma mkhyen-no* 7'53
- *khrom-'bud 'gyur-ma* 9'34
- *mkha'-'gro gtso-mo* 9'05
- *bung-ma* 10'47
- *mdo 'bud* ou *rdzogs rgan-ma* 9'37
- prière aux protecteurs version longue *shri-chen* suivie de version courte *shri-chung* 2'
- pour les offrandes 4'43
- pièce de style chinois (*rgya-'bud*) 3'25

CD accompagnant Helffer 1994
Pl. 8 3'15
Pl. 9 1'47
Pl. 14 : les formules pour le jeu des trompettes rkang-gling 2'30
Pl. 15 : Extrait du rituel de Vajrasattva 2'09

Résumé On trouvera ici une tentative pour élucider les formes qu'empruntent les diverses expressions musicales qui animent les liturgies du bouddhisme tibétain, selon la tradition du monastère nyingmapa de Shechen. Cette contribution, volontairement limitée à la tradition d'un unique monastère, s'appuie aussi bien sur la consultation des manuels de notations élaborés au monastère-mère (sans doute au cours du XIX^{e} siècle) et publiés récemment en Inde que sur les nombreux enregistrements réalisés par l'auteur depuis 1989. Pour permettre une discussion des résultats obtenus, la plupart des exemples analysés figurent dans l'enregistrement du CD commercial *Sounds of Tibet*, publié sous l'égide du monastère.

Il s'agit d'un premier pas qui devrait permettre d'envisager dans le futur une comparaison avec les traditions d'autres monastères de la tradition nyingmapa, voire celles d'autres écoles religieuses du bouddhisme tibétain ou des bonpos pour aboutir éventuellement à une généralisation des principes mis en évidence qui reposent tous, me semble-t-il, sur la juxtaposition de petits éléments diversement agencés, autrement dit qui illustrent une forme de centonisation.

En souvenir de Roberto Leydi (1928-2003)

Les origines et l'évolution de l'ethnomusicologie en Italie

MARCELLO SORCE-KELLER[1]

Avec la disparition de Diego Carpitella en 1990 et, en février 2003, celle de Roberto Leydi à l'âge de 75 ans, le premier grand chapitre de l'ethnomusicologie italienne, dans ce qu'elle a de plus spécifiquement national, est définitivement clos.

On comprend aisément pourquoi le décès de Roberto Leydi acquiert cette signification si l'on se souvient que, dans l'Italie du XIX^e^ siècle, l'étude de la musique et du chant traditionnels ne revêtent pas la même importance et ne suivent pas le même rythme que dans les autres pays européens (Sorce-Keller 2003). En effet, le mouvement idéologique et politique qui va animer le Risorgimento italien et conduire à l'unification nationale ne voit pas dans ce qu'on appelait jadis le « folklore musical » un facteur susceptible de contribuer à l'unité du pays. Les styles de la musique traditionnelle diffèrent trop entre eux du Nord au Sud et jusqu'aux îles. En revanche, la langue de Dante, de Pétrarque et de Boccace, pratiquée jadis par tout homme cultivé indépendamment de son dialecte natal, servait très bien cet objectif. En conséquence, au XIX^e^ siècle, seuls quelques rares savants italiens, la plupart d'entre eux en amateur, collectent sur le terrain des poèmes et des chants traditionnels, le plus souvent dans leur région d'origine. L'un des plus célèbres fut Costantino Nigra (1828-1907) (cf. Nigra 1957).

Au XX^e^ siècle, une fois l'unité politique de la Péninsule réalisée, de nombreux chercheurs (y compris des musiciens professionnels) se mettent à étudier le patrimoine musical des diverses régions de manière plus systématique. Parmi eux figurent Alberto Favara (1863-1923), Marco Giulio Fara (1880-1949), Francesco Balilla Pratella (1880-1955), Cesare Caravaglios (1893-1937), ainsi que Giorgio Nataletti (1907-1972) qui, en 1948, fonda à Rome le Centro Nazionale per gli

1 Traduit de l'italien par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

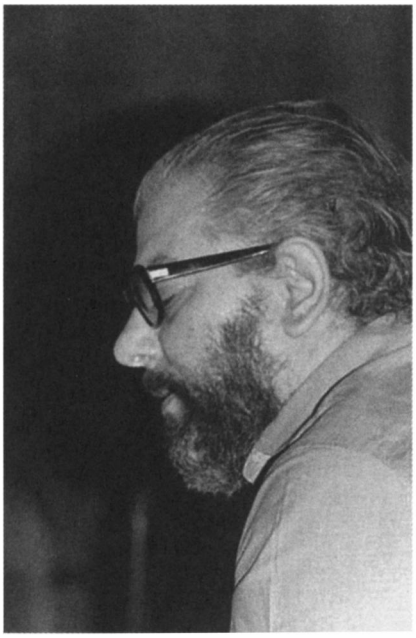


Fig. 1 : Roberto Leydi, vers 1985.

Studi di Musica Popolare. C'est grâce aux travaux de ces chercheurs qu'émerge en Italie, sinon l'ethnomusicologie au sens moderne (la « musicologie comparée », comme on dit à l'époque, est peu suivie dans le Sud de l'Europe), du moins l'étude des traditions musicales de transmission orale de la Péninsule, dans la voie tracée quelques années auparavant en France, notamment par Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910), Julien Tiersot (1857-1936), Josef Canteloube (1879-1957) et bien d'autres encore[2].

L'ethnomusicologie à proprement parler fait son apparition en Italie au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, grâce à deux jeunes chercheurs qui entreprennent des recherches d'envergure et véritablement novatrices. Il s'agit, bien sûr, de Diego Carpitella (1924-1990)[3] et de Roberto Leydi (1928-2003), deux personnalités fort différentes du point de vue de leur talent, de leur *forma mentis*, de leur horizon culturel et de leur aptitude à communiquer. Avec Alan Lomax, Diego Carpitella commença l'échantillonnage systématique du territoire italien. Pour sa part, Roberto Leydi, doté d'une extraordinaire capacité de s'attirer

2 En Italie, comme dans les autres pays de l'Europe méditerranéenne, l'expression « musicologie comparée » ne s'est pas généralisée, étant donné que l'intérêt des chercheurs portait avant tout sur la musique traditionnelle de leur propre pays plutôt que sur l'étude comparative des musiques du monde. On disait donc plutôt « folklore musical », « ethnophonie » et, bien sûr, « musique populaire ».

3 Sur Diego Carpitella, voir notamment l'entretien avec Maurizio Agamennone publié en hommage peu après son décès (Agamennone 1991).

le concours de nombreux jeunes chercheurs, contribua de manière significative à faire de l'Italie l'un des territoires les mieux documentés du point de vue de ses traditions musicales[4]. Grâce à lui, l'Italie a vite rattrapé le retard avec lequel elle s'était lancée dans l'étude de cet aspect de la culture nationale. En disant qu'avec Carpitella et Leydi, l'ethnomusicologie italienne prend véritablement son essor, je voudrais souligner que l'horizon musical de l'un comme de l'autre ne se limite pas à l'Italie : tous deux nous ont légué une approche des phénomènes musicaux qui s'inspire largement de la pensée anthropologique tant européenne qu'anglo-américaine. C'est dans ce sens que Carpitella et Leydi, plus que de simples spécialistes du « folklore national », s'imposent comme de véritables ethnomusicologues. Ce constat est d'autant plus pertinent qu'il s'agit d'une première en Italie : même à l'époque coloniale (s'étendant de la guerre de Libye de 1911 à la fin des colonies d'Abyssinie et d'Erythrée durant les deux décennies de la dictature fasciste), les chercheurs italiens s'intéressant au folklore musical ne se laissent pas tenter par l'étude des cultures africaines[5]. Le colonialisme français et anglais avait favorisé la naissance de l'ethnologie et de l'anthropologie, y compris celles de la musique, contrairement à l'expérience coloniale de l'Italie qui n'obtint pas le même resultat. C'est donc seulement avec Carpitella et Leydi que la culture musicale italienne commence à s'ouvrir au monde extra-européen. Les chercheurs actuels, parmi lesquels de nombreux anciens étudiants de l'un ou de l'autre, continuent tout naturellement dans même voie : ils étudient leur propre pays, certes, mais il ne le font pas exclusivement, et ce d'une façon plus marquée encore que leurs deux précurseurs. Car malgré la diversité de leurs intérêts, ceux-ci publient principalement au sujet de leur territoire national qui, de leur vivant, reste encore largement à explorer.

Pour retracer et évaluer l'apport de Roberto Leydi, il convient de le considérer en fonction du contexte historique que je viens d'esquisser. Or, celui-ci ne suffit pas à expliquer pourquoi Leydi est devenu nettement plus célèbre dans son

---

4 Ces documents sont aisément accessibles grâce à la publication de disques qui, d'ailleurs, sont mieux commercialisés en Italie que dans d'autres pays européens. En fait, Roberto Leydi est à l'origine de deux collections discographiques dont chacune représente une encyclopédie sonore unique de la musiqe populaire de l'Italie et d'ailleurs. La première, *Dischi del Sole*, est publiée par les éditions Bella Ciao et l'Institut Ernesto de Martino, la seconde, *Albatros*, par les éditions Sciascia. Cette dernière collection réunit quelque deux cents disques répartis en plusieurs séries : « Documenti originali del folklore musicale europeo », « Documenti originali della musica etnica del mondo », « Usa Folk & Blues », « Folk revival » et « Ricerche etnomusicologiche - Archivio sonoro » (Università degli studi di Bologna - Dams). Les disques sont accompagnés chacun d'un texte de présentation détaillé et, le plus souvent, de diverses illustrations comprenant exemples musicaux, traductions de paroles, notes explicatives et bibliographie.

5 Il y a quelques exceptions. C'est le cas de Cesare Caravaglios (*cf.* Caravaglios 1938, dont le chapitre V est entièrement consacré aux instruments utilisés dans les pays colonisés par l'Italie). Mentionnons également la brève étude d'un musicologue qui, par la suite, allait cependant travailler sur tout-à-fait autre chose (Barblan 1941). A part cela, les auteurs des quelques articles parus dans des journaux ou des revues ne sont pas véritablement en mesure d'aborder méthodiquement l'étude des musiques extra-européennes ; l'un des textes les plus intéressants dans le domaine est le fait du musicien et critique Sebastiano Arturo Luciani (1884-1950) (voir Luciani 1939).

pays que d'autres spécialistes en musicologie, en ethnomusicologie ou encore en anthropologie sociale et culturelle. A mon sens, aucun autre ethnomusicologue n'a atteint dans son propre pays un degré de notoriété tel que celui dont jouissait Leydi en Italie. On le lisait dans les revues et dans les journaux, on l'entendait à la radio et à la télévision. Grâce à cette présence, même le commun des mortels pouvait se faire une idée de l'ethnomusicologie, laquelle correspondait d'ailleurs largement aux activités et aux sujets dont Leydi aimait parler et par lesquels il savait divertir même le grand public.

Cette particularité du «cas Leydi» s'explique aisément: si, déjà en 1973, Roberto Leydi devient bel et bien professeur à l'Université de Bologne, on aurait tort de le cantonner à ce rôle. En réalité, Leydi parvient à l'étude de la musique traditionnelle à la suite d'une longue série d'expériences, à commencer par le journalisme. Encore très jeune, il devient critique musical et chroniqueur tant au quotidien *Avanti* qu'à l'hebdomadaire *L'Europeo*, tous deux basés à Milan où Leydi vint s'installer depuis sa ville natale d'Ivrea, dans le Piémont. A l'époque, la ville de Milan connaît un extraordinaire dynamisme, traversée qu'elle est par un souffle de renouveau culturel animé par le désir de dépasser l'horizon borné de deux décennies de régime fasciste, donc de rattraper le temps perdu. En outre, Milan donne à l'Italie la cadence de la reprise économique, tout en renouant culturellement avec l'Europe.

En 1947, portés par ce désir de renouveau culturel, Giorgio Strehler et Paolo Grassi fondent dans la capitale lombarde le Piccolo Teatro di Milano, qui se fera rapidement connaître sur le plan international. Grâce à son amitié avec Giorgio Strehler, Roberto Leydi collabore au Piccolo Teatro à titre de consultant musical pour les mises en scène de l'œuvre de Bertold Brecht. En 1955, toujours à Milan, est fondé le *Studio di Fonologia* de la Radiotelevisione Italiana (RAI), qui fonctionnera jusqu'en 1984-85. Créé initialement pour faciliter la sonorisation des programmes radiophoniques, le studio devient rapidement, grâce à la collaboration de Luciano Berio, Bruno Maderna, Umberto Eco et Roberto Leydi, le centre de la musique électronique en Italie[6]. C'est ainsi que le nom de Leydi figure sur les premières productions qui en sortiront: il est notamment l'auteur des paroles de *Mimusique n. 2* sur une musique de Luciano Berio (1955), et de *Ritratto di città* sur une musique de Bruno Maderna (1955), cette dernière représentant la première œuvre italienne de musique électronique et concrète. En outre, avec Madera – qui est arrangeur et chef d'orchestre –, Leydi se charge de l'édition de deux disques 33 tours avec des chansons de Kurt Weill interprétées par Laura Betti.

---

6 Simultanément, un laboratoire du même type est né en France sous la direction de Pierre Schaeffer; un autre en Allemagne, à Cologne, dirigé par Herbert Eimert et Karlheinz Stockhausen. A Gravesano, au Tessin, il existait un autre studio fondé par Hermann Scherchen, consacré à l'étude des problèmes de l'acoustique musicale plutôt qu'à la production de musique électronique.

A ce stade, Leydi intervient sur plusieurs fronts dans le monde du spectacle. Il s'occupe, entre autres, de « cabaret », genre qu'il contribue à renouveler en fournissant des répliques et des idées de toutes sortes aux chanteuses Milly et Milva, à l'auteur-chanteur Enzo Jannacci (trois noms célèbres en Italie), ou encore au pianiste et compositeur Gino Negri. Ce ne sont là que quelques vedettes italiennes de la chanson et du spectacle qui, par leur rencontre avec Roberto Leydi au cours de leur carrière, vont trouver en lui une source d'inspiration servant à réorienter leur art, souvent hors des sentiers battus. Après avoir été actif à divers titres et dans divers secteurs du monde du spectacle, Leydi assure pendant quelque temps la direction de l'école du Piccolo Teatro di Milano. On en conviendra : bien avant d'être chercheur et professeur d'université, Roberto Leydi réussit une carrière formidable grâce à laquelle il aura un impact sur la vie culturelle de l'Italie de l'après-guerre, acquérant par là même le genre de célébrité que seul le monde du spectacle peut conférer.

Ayant évoqué ses activités de journaliste, de parolier de musique expérimentale, de collaborateur dans les domaines du théâtre et de la chanson, il me faut maintenant signaler une autre facette de Roberto Leydi, laquelle est à l'origine même de son entrée dans le champ de la recherche ethnomusicologique. A ce propos, rappelons que l'Italie des années 1960 subit une transformation radicale, à maints égards douloureuse et traumatisante. Jadis un pays rural et agricole, elle s'industrialise rapidement – d'où une migration interne massive allant du Sud, pauvre et à prédominance agricole, vers les villes du Nord comme Turin et Milan, dont les grandes industries ont besoin de main-d'œuvre. De cette manière, des dizaines de milliers de personnes arrachées à leur région d'origine vont s'installer dans des cités-dortoirs à la périphérie des grandes villes, avec tous les problèmes familiaux, économiques et sociaux que cela comporte. Ces problèmes se répercutent naturellement sur la vie politique du pays. Les partis de gauche (qui se trouvent exclus du pouvoir après avoir participé activement à la résistance contre le nazisme, puis à la rédaction de la Constitution) veulent se faire entendre. Rien d'étonnant à ce que la critique sociale, telle qu'elle a pu s'exprimer au théâtre et dans la chanson, ait vite fait d'orienter Roberto Leydi, de même que les autres chercheurs se reconnaissant dans la gauche politique, vers l'étude et la revalorisation des expressions musicales des milieux paysans et du prolétariat urbain, c'est-à-dire des « classes subalternes », comme l'a dit le philosophe Antonio Gramsci. Dans le contexte italien de ces années-là, caractérisé par une opposition âpre entre la Droite et la Gauche, y compris sur le plan syndical et culturel, les chansons provenant des milieux « subalternes » se distinguent par leur forte connotation de protestation et de critique sociale.

Les lecteurs des *Cahiers de musiques traditionelles* savent que, dès le XIX^e^ siècle, ce que l'on nomme communément le « chant populaire » est rapidement attribué aux couches sociales les plus pauvres et marginales (du point de vue de la distribution du pouvoir). A peine alphabétisées, voire illettrées, celles-ci

privilégient un mode oral de transmission des récits, de la musique, de la poésie, des légendes, etc.[7]. Au XX[e] siècle, dès les années 1950 tout d'abord aux Etats-Unis d'Amérique, puis dans une bonne partie du monde occidental, la gauche politique se voue à la promotion et à la diffusion des formes culturelles propres aux «classes subalternes», partant de la conviction qu'elles expriment (implicitement, mais parfois aussi explicitement) une vision du monde différente qui, par sa simple existence, renvoie à un autre mode d'organisation sociale. L'attitude de la gauche politique se distingue donc fondamentalement de celle des romantiques, qui recherchent dans le monde dit populaire les racines ethniques et spirituelles du peuple entendu comme «nation». En Italie cependant, comme je l'ai déjà souligné, l'étude de la musique populaire en fonction d'une certaine définition de la culture nationale fait presque entièrement défaut[8].

Il s'ensuit que le *folk music revival* se manifeste en Italie à un moment historique marqué par des conflits politiques, sociaux et syndicaux particulièrement virulents. Avec quelques décennies de retard, l'engagement des intellectuels d'inspiration marxiste réalise par la découverte et l'étude de la musique traditionnelle italienne ce que le romantisme n'a su accomplir. Ajoutons que le caractère régional fortement marqué des styles, des formes et des pratiques des musiques traditionnelles de la Péninsule, considéré comme un défaut par les intellectuels du XIX[e] siècle (qui étaient mus par le désir d'unification nationale) apparaît comme une richesse aux yeux de ceux qui, au contraire, cherchent à démontrer que les classes marginalisées de la nation possèdent bel et bien leur propre culture – une culture différente selon les régions, comparable à un trésor qu'il s'agit de découvrir et de valoriser. Roberto Leydi est l'un des pionniers les plus actifs et les plus en vue de ce *folk revival* à l'italienne. En tant que tel, il participe assidûment aux travaux des groupes *Nuovo Canzoniere Italiano* (qu'il fonde avec Gianni Bosio en 1962) et *Almanacco Popolare* (créé en 1968). Personne n'est mieux placé que lui pour diriger la publication d'un ouvrage qui retrace et analyse le *folk music revival* italien comme un phénomène complexe (voir Leydi dir. 1972) – ouvrage dont la lecture s'avère peut-être plus intéressante aujourd'hui qu'à l'époque de sa première publication.

---

7 Josef Pommer, l'un des premiers et principaux chercheurs ayant étudié le chant populaire en Autriche, l'a exprimé ainsi: «Unter Volkslied im strengen eigentlichen Sinn versteht man Lieder, welche im Volke, das heisst in dessen unteren und mittleren Schichten ersonnen worden sind und in diesen Schichten (meist im Chore) auswendig (nicht nach Noten) gesungen werden oder doch in früher Zeit gesungen wurden» (Pommer 1913: 99). Des années plus tard, John Blacking reprend cette idée en la contextualisant d'un point de vue historico-culturel. D'après lui, la *folk music* est le produit «of bourgeois ideology, which arose from a particular European form of the capitalist mode of production: the cultures and ethnic identity of communities of peasant producers had been besieged by the exploitation of labour and the mass exodus from the rural areas to new industrial centres. As the power of the urban proletariat grew, so did the nostalgia of the bourgeoisie for the disappearing countryside and ways of country people. It was in this context that the science of folklore was born» (Blacking 1987:134).

8 Le romantisme arrive d'ailleurs tardivement en Italie, et sous une forme fort différente de celle que ce mouvement poétique, philosophique et littéraire connut en Allemagne.

Fig. 2 : Roberto Leydi en Crète, vers 1983.

Il va de soi que Roberto Leydi n'est pas le seul intellectuel à donner corps et forme au *folk revival*. Mais, parmi les chercheurs de sa génération, il est le seul à savoir faire évoluer son engagement vers une carrière scientifique et universitaire de haut profil. Dans un premier temps, la collecte de chants « populaires » (à contenu politique et social) se propage et s'exprime dans des contributions à des spectacles alternatifs, emblèmes de l'effervescence politique des années 1960. Il s'agit de reprendre des aspects de la culture traditionnelle, des formes de folklore, pour les utiliser en situation moderne, urbaine, en développant une interprétation qui soit indépendante de leur sens et de leur signification propres. En d'autres termes, il s'agit de ce qu'on appelle parfois le « folklore reconstitué » – expression qui n'est pas à prendre dans un sens péjoratif. Elle renvoie simplement au nouveau besoin de conserver ce patrimoine traditionnel non pas comme s'il s'agissait d'objets de musée, mais plutôt avec l'intention de lui insuffler une nouvelle vie, de lui donner une « seconde existence » (*zweites Dasein*), comme l'a dit Walter Wiora (1959), qui s'inscrive au sein même des formes culturelles dont se nourrissait la société urbaine et industrielle.

Parmi les spectacles de ce type, on trouve les pièces de théâtre *Milanin Milanon* (Milan, 1962, avec Filippo Crivelli), *Pietà l'è morta* (Parme, 1964, avec Giovanni Pirelli et Filippo Crivelli) et *Sentite buona gente* (Milan, 1967, avec Diego Carpitella et Alberto Negrin). Mais c'est probablement *Bella ciao* (Spoleto, 1964, encore une fois avec Filippo Crivelli et Franco Fortini) qui a le plus grand impact une fois porté sur scène, suscitant disputes, polémiques et, finalement, plaintes

pénales lors du *Festival dei due Mondi di Spoleto*, qui venait juste d'être fondé par le compositeur italo-américain Gian Carlo Menotti (l'intitulé de cette pièce dérive d'une chanson traditionnelle, dont surgissent alors de nombreuses variantes, y compris celle qu'Yves Montand intègre à son répertoire). Toutes ces pièces mettent en scène des matériaux dérivés de la culture populaire, que divers chercheurs avaient peu à peu recueillis «sur le terrain». Il en résulte quelque chose de fondamentalement nouveau, mais aussi de provocateur. Dans ces spectacles, en effet, le public bourgeois de l'époque voit portés sur scène ces chants de la vie paysanne et prolétaire qui, pour la culture officielle de l'époque, ne sont guère dignes d'intérêt. Leur emprise sur la culture italienne d'alors, y compris le scandale provoqué par *Bella Ciao*, est comparable – quoique à une autre échelle – à celle entraînée en 1893 en Amérique par Antonin Dvorak, lorsqu'il affirma que l'avenir musical des Etats-Unis trouvait ses racine dans les chants afro-américains, lesquels, pour les élites culturelles d'alors, de formation purement européenne, n'étaient autre que de la «musique d'esclaves»!

De l'étude des chants politiques et sociaux à celle de la musique traditionnelle tout court, il n'y a qu'un pas aisément franchi – et irréversible pour ce qui concerne Roberto Leydi. A la suite des travaux d'Alan Lomax (venu faire des recherches en Italie en 1954-55), Leydi est amené à aborder ce qu'on appelle maintenant dans le monde entier l'ethnomusicologie, qui devint rapidement son activité principale. Dans les années 1965-1968, avec le concours du Consiglio Nazionale delle Ricerche, il entreprend la collecte de romances en Italie du Sud. Viennent ensuite de nombreuses recherches portant non seulement sur la musique et les chants populaires italiens, mais aussi sur les traditions musicales d'autres pays européens (France, Grèce, Ecosse et Espagne) et d'Afrique du Nord. Il serait difficile d'évoquer toutes les enquêtes sur le terrain auxquelles il participe directement ou qu'il organise ou coordonne avec l'aide de collègues plus jeunes et d'étudiants et d'ex-étudiants: des paysans des vallées piémontaises aux *mondine* de la vallée du Pô (selon le nom donné aux femmes qui cueillaient le riz), en passant par les artisans méridionaux, s'avançant aussi dans d'autres pays (ici il convient de mentionner en particulier sa contribution à l'étude de la musique de la Grèce). Leydi rassemble ainsi une quantité impressionnante de documents sonores (dont on dresse actuellement l'inventaire) qui alimenteront ses nombreuses publications. Parmi tous ces répertoires étudiés, il est intéressant de relever les aspects spécifiques qu'il choisit de prendre en considération. Parfois le but de sa recherche est d'ordre purement documentaire; parfois c'est l'examen du processus par lequel se créent les variantes qui lui importe. A d'autres moments, il vise les questions organologiques, quand il n'étudie pas la chanson italienne, ou encore, comme tout musicologue ferait bien de le faire, le jazz, une des nouveautés les plus en vue du XX^{e} siècle. En effet, il convient de souligner l'apport de Leydi à une meilleure connaissance du jazz. Avec Pino Maffei, il collabore à l'*Enciclopedia del jazz* (Testino *et al.* 1953). Il publie une biographie de Sarah Vaughan (Leydi 1961) et prépare

Fig. 4 : Roberto Leydi, vers la fin des années 1960.

l'édition italienne des volumes d'Iain Lang (1950) et de René Chalupt (1964). Il est également rédacteur à la revue *Jazz Hot* dont les couvertures portent des dessins de Max Huber.

Pour mieux illustrer la portée des intérêts anthropologiques et musicaux de Roberto Leydi, il est utile de s'arrêter à quelques-unes de ses publications les plus connues. Je les ai choisies parmi celles que j'ai lues moi-même au gré de leur parution. Il s'agit d'ouvrages auxquels me lie un rapport affectif dans la mesure où je les ai lus dans ma jeunesse, notamment les toutes premières, qui ont contribué à orienter mes études. On verra que ces publications s'adressent non seulement à des universitaires (les premières datent d'une époque à laquelle Leydi n'imagine peut-être pas encore qu'il allait un jour entreprendre une carrière universitaire), mais aussi à un public plus large (et, en un sens, plus important) de lecteurs avertis. On verra également que tous ces ouvrages apportent quelque chose de nouveau au public en Italie et parfois même au-delà : elles saisissent sur le vif un certain courant culturel se manifestant et s'affirmant dans le monde « réel », pour ainsi dire, et non seulement dans le milieu universitaire.

La première publication intéressante et significative, à mon sens, remonte à 1958 ; il s'agit de *Eroi e fuorilegge nella ballata americana*. Dans une ambiance où les Italiens commencent à regarder avidement les westerns hollywoodiens (le fort célèbre *High Noon* avec Gary Cooper sort en 1952), c'est une excellente idée que de mettre en évidence les traces laissées par l'épopée de l'Ouest et celle de la colonisation dans la chanson populaire. Ainsi donc, ce que les Européens voient sur l'écran évoque un substrat d'histoires et de récits n'appartenant pas seulement

aux historiens mais aussi aux gens ordinaires qui se racontent, même en chantant, les péripéties de la vie de leurs pères, grands-pères et arrière-grands-pères. Aux Etats-Unis, la thématique était bien connue, comme en témoigne toute une littérature. Mais tel n'était pas le cas en Italie et en Europe où, jadis comme aujourd'hui, on tend à s'approprier les produits en provenance de l'Amérique sans se rendre compte du terroir dans lequel ils se sont implantés et développés. Je pense que la préparation de ce livre amène Leydi à se familiariser avec la littérature anglo-américaine consacrée au chant populaire et, de là, à élargir sa propre perspective à toutes ces autres traditions qui deviendront l'objet de l'ethnomusicologie.

C'est en effet dans ces années-là que la connaissance de la littérature anglo-américaine relative à l'anthropologie de la musique revêt une importance cruciale. Rappelons qu'en 1954, à la suite d'un long débat, l'International Folk Music Council (devenu International Council for Traditional Music) adopta une définition de l'expression «folk music» qui sert de référence pendant une décennie[9]. Rappelons également la naissance, en 1955 aux Etats-Unis, de la Society for Ethnomusicology, fondée entre autres par Alan P. Merriam, Bruno Nettl et Mieczyslaw Kolinski, laquelle reprend le flambeau de la Gesellschaft für vergleichende Musikwissenschaft de Berlin qui, elle, remonte à 1930.

Une deuxième étape significative est représentée par l'ouvrage *Canti sociali italiani* (1963). Il s'agit d'une collection de chants jacobins, républicains, anti-Risorgimento, de protestation post-unitarienne, contre la guerre et le service militaire. Ce répertoire illustre les vraies racines de Roberto Leydi en tant qu'homme de gauche engagé et intéressé par le chant politique, dans la mesure où l'ouvrage en question est préparé en symbiose avec les pièces de théâtre évoquées plus haut, dont il est d'ailleurs contemporain (début des années 1960).

Citons ensuite *Musica popolare e musica primitiva* (1960). Quelques années auparavant, Bruno Nettl avait publié un ouvrage similaire (Nettl 1956) qui sert probablement de modèle à Leydi. Mais ce dernier n'en fait pas moins un choix significatif, dans la mesure où le contexte culturel italien de l'époque diffère considérablement du contexte américain. Aux Etats-Unis, en effet, l'anthropologie était bien implantée dans les universités, si bien que, à l'instar de la psychanalyse, elle constitue un objet de conversation des milieux cultivés. La publication du livre de Leydi en Italie

---

9 «Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are:
(i) continuity which links the present with the past;
(ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and
(iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives.
The term can be applied to music that has been evolved from rudimentary beginnings by a community uninfluenced by popular and art music and it can likewise be applied to music which has originated with an individual composer and has subsequently been absorbed into the unwritten living tradition of a community. The term does not cover composed popular music that has been taken over ready-made by a community and remains unchanged, for it is the re-fashioning and re-creation of the music by the community that gives it its folk character» (Karpeles 1955).

requiert donc quelque courage : il va tomber du ciel comme un météorite ou un astéroïde ; il vient de loin, pour ainsi dire, amenant un débat et des données factuelles sur des sujets qui, jusque-là, n'avaient suscité aucun intérêt. Il vaut donc la peine de relever que c'est à ce moment-là que Roberto Leydi décide d'attirer l'attention du public italien sur le thème de la « musique primitive » (cette expression tombera toutefois rapidement en désuétude) qu'il relie, de surcroît, à celui de la « musique populaire ». Or, dans la tradition anglo-americaine (qui prend racine en Allemagne, dans l'Ecole de Berlin représentée par von Hornbostel), ces deux champs sont considérés comme fondamentalement distincts. Cela tient notamment au fait que le champ de la « musique populaire » est cultivé par des chercheurs comme Francis James Child, Cecil Sharp et Bertrand H. Bronson qui, contrairement à Franz Boas, George Herzog ou encore Mieczyslaw Kolinski, ne s'intéressent guère aux musiques des cultures « tribales » extra-européennes. En un sens, l'ouvrage de Leydi, qui fut et reste unique dans le panorama européen, signale aux chercheurs italiens qu'il est nécessaire et utile de s'occuper des deux domaines à la fois.

Il faut absolument mentionner deux autres publications qui confirment le côté sourcier de Leydi pour ce qui est du choix de ses thématiques. Il s'agit du *Dizionario della musica popolare europea*, publié avec Sandra Mantovani en 1970, puis de l'ouvrage *I canti popolari italiani* de 1973, toujours avec Sandra Mantovani, ainsi que la collaboration de Cristina Pederiva. Si ces deux ouvrages revêtent un intérêt certain pour tout chercheur, ils avivent aussi la curiosité du public italien de l'époque, qui est nombreux à vouloir en savoir davantage sur la musique « populaire ». Ce désir plutôt diffus nous renseigne sur la portée du phénomène du *folk revival* en Italie et, partant, sur son emprise sociale. A ce moment-là, en effet, le *revival* italien avait gagné une visibilité presque générale. Même ceux qui ne s'y intéressent pas ou ne se sentent pas concernés n'ont d'autre choix que d'en constater l'existence : journaux, revues, spectacles (souvent, comme nous l'avons vu, co-signés par Roberto Leydi) rendent compte de la vivacité et de l'évolution de ce phénomène dont l'apogée s'étend sur une décennie environ. Les deux volumes en question n'en restent pas moins uniques en leur genre dans le paysage éditorial tant italien qu'européen. Rien de comparable n'a été publié en France, en Allemagne ni en Espagne. Le dictionnaire aborde, par ordre alphabétique pratiquement tout (instruments, formes, pratiques de la musique traditionnelle européenne). Quant au volume sur les chants italiens, il est loin d'être une collection au sens habituel du terme : il s'agit plutôt d'une sélection de morceaux recueillis sur le terrain dans diverses régions d'Italie dont ils représentent bien le style, transcrits en notation musicale et accompagnés de notices explicatives précisant la forme, le genre d'appartenance et les pratiques d'exécution, ainsi que, notamment au sujet des musiques largement improvisées de Sardaigne et de Ligurie, les processus de composition, c'est-à-dire le cadre normatif régissant l'improvisation.

Je n'ai mentionné jusqu'ici que des publications *sui generis* de Roberto Leydi. Je tiens à y ajouter une autre qui appartient toutefois, par la force des choses, à

une tradition, à un courant déjà établi. Je me réfère ici à l'entrée concernant la musique traditionnelle italienne que Leydi rédige pour le *New Grove Dictionary* de 1980 (Leydi 1980). On pourrait même dire que les entrées successives du *Grove* relatives aux musiques traditionnelles de la Péninsule offrent un bon aperçu de l'histoire de l'ethnomusicologie italienne. La première entrée, d'Alfredo Bonaccorsi (1954), se base sur les traces de la musique populaire repérables dans le répertoire italien savant du Moyen Age et de la Renaissance. Nous sommes à l'époque où la grande redécouverte des traditions contemporaines est sur le point de se faire, mais l'auteur ne pouvait pas encore en avoir pris conscience. Vient ensuite l'apport de Diego Carpitella (1961) qui avait contribué de manière significative aux enquêtes d'Alan Lomax en Italie. Carpitella est donc en mesure de décrire et d'expliquer les grandes découvertes faites au cours de ces enquêtes de terrain qui représentent un tournant historique dans l'ethnomusicologie italienne, tout en évoquant ceux parmi les répertoires traditionnels de la Péninsule qui n'étaient connus jusque-là que de manière fragmentaire et superficielle. Vient ensuite l'entrée rédigée par Roberto Leydi en 1980, à un moment où le contexte général s'est considérablement enrichi, entre autres grâce aux recherches qu'il a lui-même réalisées à divers titres ou auxquelles il a contribué d'une manière ou d'une autre. C'est donc une nouvelle image de l'Italie musicale qui ressort de son apport. La plus récente édition du *New Grove* (Magrini 2001) témoigne de l'émergence de nouvelles façons d'étudier et d'analyser la constitution et l'évolution de certains répertoires : de nouvelles approches, de nouvelles méthodes sont mises à l'épreuve en vue de rendre compte d'une réalité fort différente de celle de l'Italie paysanne et rurale de l'après-guerre.

Avec les deux dernières publications que je tiens à retenir dans mon évocation de l'œuvre de Roberto Leydi, je voudrais illustrer comment ses intérêts ethnomusicologiques lui permettent d'aborder également l'étude des liens entre le monde de la musique traditionnelle et celui de la musique savante et, partant, de « l'histoire de la musique ». A ce propos, son traitement de l'accueil réservé par les milieux populaires au répertoire de l'opéra revêt une importance particulière. Dans diverses études, Leydi démontre que la tradition de l'opéra italien du XIX^{e} siècle ne se cantonne pas aux milieux citadins fréquentant le théâtre. Bien au contraire, les airs d'opéra circulent également dans les milieux où la musique se transmet oralement, et le répertoire lyrique se répand et se popularise ensuite largement à l'aide des formations d'instruments à vent que l'on retrouve dans presque chaque village, du Nord au Sud de l'Italie, et même grâce à la boîte à musique ornant le salon de la famille de classe moyenne. Plus spécifiquement (*cf.* Leydi 1988), il aborde l'interrelation entre le milieu de l'oralité et celui de la musique écrite dans une perspective qui diffère fondamentalement de celle du positivisme allemand à la John Meier et Hans Naumann. Ceux-ci parlent, en effet, de *abgesunkenes Kulturgut*, dans le sens de formes culturelles provenant de la culture d'élite, mais déformées par le fait d'être tombées dans les bas-fonds du folklore. Pour sa part, Leydi met en évidence la créativité inhérente à la genèse de ces formes d'emprunt,

sans jamais mentionner la *Rezeptionstheorie*[10]. On saura difficilement s'il engage ici implicitement une polémique spécifique ou s'il montre simplement, comme semblent le suggérer ses silences à ce sujet, à quel point il refuse d'entrer en matière concernant les modèles théoriques allemands.

Venons-en maintenant au volume qui, à mon sens, exprime au mieux sa maturité de chercheur: *L'altra musica*, sous-titré *Etnomusicologia, come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche* (Leydi 1991). A la lecture de ce titre, on pourrait penser qu'il s'agit d'un ouvrage calqué sur le célèbre recueil de Frank Llewellyn Harrison (1973), rassemblant les impressions sur les «musiques autres» livrées par des voyageurs comme Jean de Léry et Jean-Baptiste Du Halde. Mais l'ouvrage de Roberto Leydi relève d'un tout autre ordre. En réalité, il s'agit, du moins en partie, d'une histoire de l'ethnomusicologie abordée du point de vue d'un Européen désireux de réévaluer le rôle de chercheurs comme Tiersot et Brăiloiu, auxquels la littérature ethnomusicologique allemande et anglo-américaine donne peu de place. C'est un ouvrage qui, en outre, exige que l'histoire de l'ethnomusicologie européenne, notamment telle qu'elle s'est

---

10 Franz Magnus Boehme (1827-1898) met en évidence une sorte de cycle rétroactif reliant le milieu de la tradition écrite à celui de la tradition orale: pour lui, «la vraie musique populaire» (ne lui tenons pas rigueur de sa terminologie romantique!) précède la musique savante; mais une fois que la société se dote d'une tradition écrite, celle-ci donnerait lieu à des chansons populaires calquées sur la musique savante (*volkstümliche Lieder*). Plus tard encore, il reviendrait au «peuple» (la strate la moins cultivée de la société) d'assimiler progressivement la musique savante, jusqu'à la disparition de la musique traditionnelle. Boehme y voit un processus de type thèse-antithèse-synthèse, lequel reflète dans le monde du folklore une version prosaïque de l'idée de la «mort de l'art», dont les plus récents défenseurs considèrent les moyens de communication de masse comme de simples agents d'homogénéisation culturelle. De toute manière, en Allemagne, le caractère manifeste des phénomènes d'oralisation amène les folkloristes de l'école positiviste, protagonistes de la *Rezeptionstheorie* (en tout premier lieu John Meier et Hans Naumann), à ne voir dans la *Volksmusik* que du *gesunkenes Kulturgut* provenant de la culture d'élite. D'après eux, on constate une sorte de «chute» ou d'«effondrement» (si l'on traduit littéralement l'expression allemande) allant de pair avec une distorsion ou une dégradation considérable, fruit du *zersingen*, c'est-à-dire de l'usure entraînée par le fait de chanter et de chanter encore sans référence à la page écrite. Pour leur part, les folkloristes anglais parlent de *wearing-down*, terme par lequel ils désignent un processus bien différent de celui désigné par l'expression *core-reduction*, signifiant qu'à la suite de nombreuses interprétations, une romance se réduit à son noyau dramatique essentiel. Quant au processus du *zersingen*, «user en chantant», il faut bien sûr distinguer entre mélodie et paroles, étant donné que l'un des partisans de la *Rezeptionstheorie*, E. Hoffmann-Kreyer, se réfère spécifiquement au texte (la déformation des expressions littéraires dans le texte rendant la théorie plausible, en tout cas à ce sujet). Hoffmann-Kreyer n'a d'ailleurs pas hésité à affirmer que le peuple ne crée pas, qu'il ne fait que re-créer («Das Volk produziert nicht, es reproduziert nur»), soulignant ainsi que les classes sociales illettrées sont fondamentalement non créatives. Or, la *Rezeptionstheorie* ne tient pas compte du fait que la réception n'est pas un fait passif et mécanique, mais, bien au contraire, un processus sélectif dans lequel le goût, le sens de la forme et l'attitude générale face à l'art s'exercent de manière créative. Le prétendu *zersingen* n'est donc que l'expression manifeste d'un processus qui, par la force des choses, remodèle un produit musical de provenance étrangère qui, une fois métamorphosé, devrait pouvoir coexister de bon droit avec les formes culturelles qui font partie depuis quelque temps déjà de la tradition d'accueil. Quoi qu'il en soit, les régions de langue allemande ne sont pas les seules à avoir connu des phénomènes manifestes d'oralisation, tant est si vrai que Rodney Gallop, pour ne citer qu'un seul chercheur ayant travaillé ailleurs en Europe, croyait la *Rezeptionstheorie* en mesure d'expliquer nombre d'aspects du folklore musical français, grec ou basque.

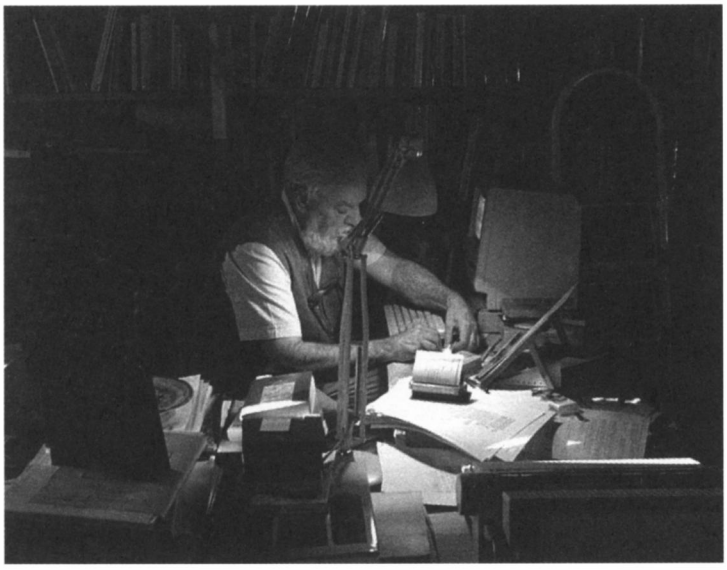


Fig. 3: Leydi dans le studio de sa maison de vacances à Orta, 2001-2002. Photo: Nico Staiti.

développée en France, en Italie et en Europe de l'Est, joue un rôle plus important que ne veulent lui reconnaître les chercheurs de langue allemande et anglaise. L'ouvrage en question contient donc une foule d'informations utiles et pertinentes. Celles-ci sont, en même temps, situées dans une vaste perspective historique, dans une mesure jamais tentée auparavant par Leydi. Par ailleurs, l'ouvrage reconstruit l'histoire de l'ethnomusicologie à l'aide d'événements habituellement relégués au domaine de l'anecdote, par exemple la réaction de Debussy et de Tiersot à la musique indonésienne entendue lors de l'Exposition Universelle de 1889, les voyages de Percy Grainger, les élaborations sur des chants populaires par Brahms, la mélodie chinoise contenue dans le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, et ainsi de suite. Au gré de ces « anecdotes » émerge non seulement une histoire inédite de l'ethnomusicologie, mais apparaissent aussi toutes les interrogations centrales dont celle-ci a dû s'occuper. Surtout, et ceci est sans doute l'aspect le plus insolite et le plus stimulant de l'ouvrage, Leydi montre comment l'étude des « musiques autres » ne se prête guère à être isolée, mais qu'elle entraîne, par la force des choses, un réexamen de l'esthétique et des modes d'étude de ce qu'on appelle la filière littéraire ou savante de la musique européenne. En bref : « la tradition écrite comporte aussi sa tradition orale » ! – pour reprendre le titre d'un des chapitres de l'ouvrage en question. *L'altra musica* constitue en définitive un excellent témoignage de la double compétence de l'auteur, tant ethnomusicologique que musicologique : il jette un pont entre l'approche historique et celle de l'anthropologie socioculturelle. En vertu de ses recherches, en dehors de la collaboration qui le liait à certains

protagonistes de la musique italienne contemporaine, Roberto Leydi était donc un ethnomusicologue – et il n'y en a pas foule – parfaitement capable de dialoguer sur un pied d'égalité avec les musicologues de formation historique.

Du point de vue du Suisse que je suis, habitant du canton du Tessin, je voudrais souligner enfin que la Suisse italienne a largement bénéficié des contributions de Roberto Leydi, non seulement en raison de son intérêt marqué envers la culture des régions alpines, à laquelle il consacra divers textes, mais aussi par sa présence dans les programmes de la Radio Télévision de la Suisse italienne, documentée jusqu'en 1969 et qui devint régulière dès les années 1970. La radio fut pour lui un outil susceptible de faire revivre en direct les témoignages sonores de la culture populaire que le public de la Suisse italienne, avec lui, eut souvent le privilège d'écouter en primeur. Quelques mois avant sa mort, Roberto Leydi décida de léguer au canton du Tessin, et notamment au Centro di dialettologia ed etnografia (CDE) ayant son siège à Bellinzone, son extraordinaire collection de matériaux concernant la musique et la culture populaires. Il s'agit d'un legs important, comprenant quelque 650 instruments de musique, six mille ouvrages d'intérêt ethnographique et musicologique (en plus de deux mille documents sur papier), dix mille disques et CD, ainsi que 1400 bandes magnétiques (leur nombre exact n'a pas encore été établi) qui témoignent de plus de trois mille missions de terrain. Il incombe donc maintenant au canton du Tessin, non seulement de préserver le souvenir de Roberto Leydi, mais encore et surtout de mettre en valeur les matériaux légués en les rendant accessibles à des chercheurs suisses, italiens ou venant d'autres pays. Ce sera la meilleure façon de démontrer tangiblement la reconnaissance que nous lui devons pour avoir fait de la Suisse italienne une sorte de seconde patrie.

Avant de conclure, je voudrais rappeler un dernier un aspect qui rend plus fascinante encore la personnalité de Roberto Leydi : c'est que ce journaliste, critique musical, auteur de textes dramatiques, parolier et professeur d'université n'avait en réalité pas les habituels titres académiques que nous avons obligatoirement presque tous, de nos jours… Je pense que si on lui avait demandé : « mais comment est-ce possible ? », il nous aurait probablement donné la même réponse que celle attribuée à Benedetto Croce lorsqu'on lui demanda pourquoi il n'était pas licencié en philosophie : « Je n'ai pas eu le temps ! » Cela montre bien que ceux qui sont dotés d'une motivation et d'un talent exceptionnels n'ont souvent pas besoin d'aller à l'école, car ils sont leurs propres maîtres. Roberto Leydi fut son propre maître, en même temps que celui de nombreux autres. Dans le cours de sa vie, il cumula en fait plus d'une carrière, comme on l'a vu. On songe ici au grand satiriste viennois Karl Kraus et à son affirmation péremptoire : « on ne vit qu'une fois ! ». Mais Kraus n'aurait guère pu l'appliquer à Roberto Leydi qui vécut bel et bien plusieurs fois. En souvenir d'un homme ayant eu plusieurs vies, on laissera le dernier mot au grand théoricien de la musique Gioseffo Zarlino, qui conclut ses célèbres *Istituzioni Harmoniche* de 1558 par cette phrase : « *Assai cose si potrebbe dire oltra di queste !* » (« Il y aurait encore tant de choses à dire ! »)

Références citées

AGAMENNONE Maurizio
1991 «Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 229-238.

BARBLAN Gugliemo
1941 *Musiche e strumenti musicali dell'Africa Orientale Italiana*. Napoli: Edizioni della Triennale d'Oltremare.

BLACKING John
1987 *A Commonsense View of All Music: Reflexions on Percy Grainger's Writings on Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

BONACCORSI Alfredo
1954 «Folk music (Italian)». In Eric Blom (ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition, London: Macmillan & Co., Vol. VI: 299-304.

CARAVAGLIOS Cesare
1938 *Saggi di Folklore*. Napoli: Editrice Rispoli Anonima.

CARPITELLA Diego
1961 «Folk music (Italian)», in E. Blom (ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition. London: Macmillan & Co., Supplementary Volume: 135-154.

CHALUPT René
1964 *La vita appassionata di Gershwin*. Milano: Nuova Accademia.

HARRISON Frank Llewellin
1973 *Time, Place and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*. Amsterdam: Frits Knuf.

KARPELES Maud
1955 «Definition of Folk Music»; «Resolutions». *Journal of the International Folk Music Council* VII: 6-7, 23.

LANG Iain
1950 *Il jazz*. Milan: Mondadori.

LEYDI Roberto
1961 *Sarah Vaughan*. Milano: Ricordi. Collection Kings of Jazz.

LUCIANI Sebastiano Arturo
1939 «Musica araba». *Il Mediterraneo* IX (1), 7 janvier 1939: 11.

MAGRINI Tullia
2001 «Italy (Traditional music)», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XII. London: Macmillan Publishers: 664-680.

NETTL Bruno
1956 *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.

NIGRA Costantino
1957 *Canti popolari del Piemonte*. Torino: Einaudi (éd. orig. 1888).

POMMER Josef
1919 *Das deutsche Volkslied*, XIV(1913), 99.

SORCE-KELLER Marcello
2003 «Musica popolare, teatro d'opera e unità d'Italia». In *Cultura italiana e impegno civile* (sous la dir. de R. Castagnola et E. Rigotti). Lugano: Giampiero Casagrande: 93-116.

TESTONI Giancarlo, Arrigo POLILLO, Giuseppe BARAZZETTA
1953 *Enciclopedia del jazz*. Milan: Messaggerie Musicali.

WIORA Walter
1959 «Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein». In W. Wiora, *Das Volkslied*. Kassel: Bärenreiter.

Bibliographie et discographie sélectives de Roberto Leydi

Roberto Leydi est l'auteur de nombreuses publications : ouvrages, essais, articles de journaux, préfaces d'entretiens télévisés et commentaires de productions discographiques à caractère scientifique. Dresser une liste complète de ses publications s'avère donc non seulement difficile, mais carrément impossible, car il n'existe pas d'inventaire exhaustif de ses travaux. Mais la bibliographie sélective ci-dessous suffit probablement à donner une idée de ses divers champs d'intérêt, d'autant plus qu'elle contient les écrits ayant bénéficié d'une large diffusion et ayant exercé un impact dans le monde de la culture.

Bibliographie

1958 *Eroi e fuorilegge nella ballata americana*. Milano : Ricordi.

1960 *Musica popolare e musica primitiva*. Torino : Eri.

1961 *La musica dei primitivi. Manuale di etnologia musicale*. Milano : Il Saggiatore.

1962 «Precisazioni su 'Mahagonny' e altre questioni a proposito di Kurt Weill», *Rassegna Musicale* XXXII : 195-209.

1963 *Canti sociali italiani*. Milano : Ed. Avanti.

1970 (con S. Mantovani) *Dizionario della musica popolare europea*. Milano : Bompiani.

1972 (a cura di) *Il Folk music revival*. Palermo : Sellerio.

1973 (con S. Mantovani and C. Pederiva) *Canti popolari italiani*. Milano : Mondadori.

1974 (a cura di) *Bergamo e il suo territorio. Mondo popolare in Lombardia*. Milano : Quaderni di documentazione regionale della rivista *Cronache della Regione Lombardia* (con contributi di R. Leydi, A. Fumagalli, L. Ebalginelli, P. Ghidoli, I. Sordi, B. Foppolo, G. Sanga).

1976 (con B. Pianta, a cura di) *Brescia e il suo territorio. Mondo popolare in Lombardia 2*. Milano : Silvana Editoriale (con contributi di R. Leydi, I. Sordi, B. Pianta, S. Fontana, P. Ghidoli, F. Romano, S. Fontana, S. Poni, G. Sanga, T. Saffioti).

1977 «Appunti per lo studio della ballata popolare in Piemonte». *Ricerche musicali* : 82-118.

1978 (con G. Sanga, a cura di) *Como e il suo territorio. Mondo Popolare in Lombardia 4*. Milano : Silvana Editoriale (con contributi di R. Leydi, C. Melazzi, I. Sordi, E. Silvestrini, P. Sassu, G.B. Gianola, G. Sanga, G. Bertolotti, F. Bralla, C. Butti, T. Saffioti).

1979 (con Guido Bertolotti, a cura di) *Cremona e il suo territorio. Mondo popolare in Lombardia*. Milano : Silvana Editoriale (con contributi di R. Leydi, G. Bertolotti, G. Reina, S. Spini, S. Mantovani, G. Ferrari, R. Saccani, S. Talamazzini, G. Genesi, G. Sanga).

1980 «Italy (Folk music)», *in* Stanley Sadie (ed.) : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. IX. London : Macmillan Publishers : 382-392.

1983 *Musica popolare a Creta*. Milano : Ricordi.

1985 (con Febo Guizzi) *Le zampogne in Italia*. Milano : Ricordi.

1987 «Musica e musiche della tradizione alpina», *in* Alberto Colzani, (ed.) : *Musica, dialetti e tradizioni popolari nell'arco alpino : Atti del convegno di Studi sul tema 'Cultura popolare dell'arco alpino'*. Montagnola, 29 giugno 1985. Lugano : Ricerche Musicali nella Svizzera Italiana : 21-38.

1988 «Diffusione e volgarizzazione», *in* L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di) : *Storia dell'opera italiana*, Vol. VI : *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino : EDT : 301-448.

1990 *Canti e musiche popolari italiane*. Milano : Electa.

1991 *L'altra musica*, Milano : Giunti-Ricordi.

1993 «Italy», in H. Myers (ed.), *Ethnomusicology : Historical and Regional Studies*. London : 125-9.

1995 *Cante bergera : la ballata piemontese dal repertorio di Teresa Viarengo*. Vigevano.

1996 (a cura di) *Guida alla musica popolare in Italia – Forme e strutture*. Lucca : Libreria musicale italiana (con contributi di R. Leydi, T. Magrini, I. Macchiarella, P. Staro, N. Staiti).

1996 (con F. Guizzi) *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana 1881-1911.* Lucca: Libreria Musicale Italiana, Edizione Alia Musica.

1998 (a cura di) *Canzoni popolari del Piemonte. La raccolta inedita di Leone Sinigaglia*(con la collaborazione di Lidia Benone, Elena Bergomi e Ignazio Macchiarella). Vigevano: Diakronia.

2002 (a cura di) *Leo Levi: Canti tradizionali e tradizioni liturgiche - Ricerche e studi sulle tradizioni musicali ebraiche e sui loro rapporti con il canto cristiano 1954-1971.* Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Discographie[11]

s.d. (a cura di, con B. Pianta) *La zampogna. Irlanda, Scozia, Bretagna, Galizia.* Albatros.

1973 (a cura di, con B. Pianta) *La zampogna in Italia e le launeddas.* Albatros VPA 8149.

1975 (a cura di, con F.Crivelli) *Le canzoni di Bella Ciao.* Dischi del Sole.
(a cura di) *Bergamo e il suo territorio.* Albatros VPA 8222 RL.
(a cura di) *Brescia e il suo territorio.* Albatros VPA 8223 RL.

1976 (a cura di) *Como e il suo territorio.* Albatros VPA 8299 RL.

1977 (a cura di, con G. Mezzani) *I cantastorie di Pavia.* Albatros VPA 8341 RL.

1978 (a cura di, con Alberto Fumagalli) *Montanari in Val Brembana. Il gruppo di Santa Croce.* Albatros VPA 8428 RL.

1980 (a cura di, con Febo Guizzi) *Zampogne, Italia*, 1. Albatros VPA 8472.

1981 (a cura di, con Febo Guizzi) *Zampogne, Italia*, 2. Albatros VPA 8482.
(a cura di) *Italia volume 1 : I balli, gli strumenti, i canti religiosi.* Albatros.
(a cura di) *Italia volume 2 : La canzone narrativa, lo spettacolo popolare.* Albatros.
(a cura di) *Italia volume 3 : Il canto lirico e satirico, la polivocalità.* Albatros.
(a cura di, con Franco Coggiola) *Il cavaliere crudele. La ballata popolare in Piemonte e la sua diffusione nell'Italia settentrionale e centrale.* Dischi del Sole.

1984 (a cura di, con P. Sassu) *Efisio Melis (Launeddas)* [reissue of commercial 78 rpm records Grammofono/ La Voce del Padrone, 1930-1937]. Albatros VPA 848 [aussi CD Silex].

1988 (a cura di, con P. Arcangeli, R. Morelli, P. Sassu, C. Oltolina) *Canti liturgici di tradizione orale* [coffret de quatre disques] Albatros ALB 21.

1995 (a cura di) *Zampogne - Italian bag-pipes : Latium, Molise, Campanie, Basilicate, Calabre et Sicile.* Silex Y225111.

1997 (a cura di, con Sandra Mantovani) *Donne della Pianura del Po.*Audivis Ethnic B 6846.

2000 (a cura di, con Tullia Magrini) *Vocal Music in Crete.* CD with booklet,_Smithsonian-Folkways SFW 40437.

---

11 Je remercie Emiliano Migliorini, de l'Association EtnoStudi de Milan, pour m'avoir aidé à compiler cette discographie.

Gérer le passage de la tradition à la modernité

Entretien avec J. H. Kwabena Nketia[1]

Trevor Wiggins

J. H. Kwabena Nketia naquit à Mampong, au Ghana, le 22 juin 1921. Après avoir reçu une formation d'enseignant dans son pays, il se rendit à Londres en 1944 pour étudier la linguistique et la musique. De retour au Ghana en 1949, il enseigna dans les écoles avant de devenir chargé de recherches à l'Institut universitaire d'études africaines et d'accéder graduellement à la chaire professorale dans la nouvelle Université du Ghana, en 1963. À partir de cette date il dirigea l'Ecole de musique de l'université et, dès 1965, l'Institut d'études africaines, jusqu'à sa retraite en 1979. Le Professeur Nketia a été invité, dès 1969, à enseigner dans plus de huit universités en Australie, en Chine et surtout aux Etats-Unis et fut nommé professeur honoraire à l'UCLA, à Pittsburgh et à l'Université du Ghana. En 1993, il fonda le Centre international pour la musique et la danse africaines, situé dans l'enceinte de l'Université du Ghana et subventionné par les fondations Ford et Rockefeller. Il en fut lui-même le premier directeur jusqu'à tout récemment. Sa liste de publications comporte plus de deux cents titres, et son ouvrage le plus célèbre, *The Music of Africa* (1974), est traduit dans plusieurs langues dont le russe et le chinois. À présent il vit la plupart du temps avec sa famille au Ghana et continue à travailler très régulièrement à l'université.

L'entretien présenté ici est la version écrite de deux entrevues que le Professeur Nketia accorda à Trevor Wiggins à l'Université du Ghana, du 15 au 18 novembre 2003.

T. W.

---

1 Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

Fig. 1: J. H. Kwabena Nketia. Photo Wiggins, 2003.

Puis-je commencer par vous interroger sur l'ICAMD (Centre international pour la musique et la danse africaines) ? Le Centre est bien établi mais comment voyez-vous son rôle ?

C'est avant tout d'offrir un espace, un lieu où l'on puisse étudier les différents aspects de la musique et de la danse africaines et permettre aux gens qui travaillent dans ce domaine, les interprètes etc., d'avoir occasionnellement un point de référence. En fait c'est ce point de référence qui m'intéresse le plus ; car s'il y a un Centre et si tout le monde est au courant de son existence, nous aurons au moins l'assurance que les gens peuvent nouer des liens les uns avec les autres. C'était ma première idée, mais j'en avais une autre qui me tenait à cœur depuis mon retour au Ghana après un long séjour aux Etats-Unis : créer quelque chose en Afrique qui pût servir à tous les continents et devenir un centre de gravité pour les études, car les matériaux se trouvant en Afrique, il est bon d'avoir ici un centre où l'on puisse se rendre ou alors qui soit en mesure de fournir des informations. Voilà la chose importante mais je trouvais aussi qu'en Afrique les gens n'étaient pas assez actifs dans le domaine de la recherche et ne faisaient pas assez de travaux sur la musique africaine, ce qu'elle peut nous apprendre, etc. Alors peut-être que si nous avions quelque chose ici, cela nous aiderait à explorer certains champs d'investigation et sentir qu'ils font partie du courant de la recherche globale.

Je pense aussi qu'il était temps de développer ce Centre sur le sol africain, c'est important, mais aujourd'hui il y a une technologie qui permet de rendre les matériaux recueillis accessible à l'échelle mondiale.

En fait nous y réfléchissons depuis déjà cinq ans : comment réaliser une diffusion mondiale ? À présent, nous devons même changer notre approche ; il est certainement très bien d'organiser des conférences dans un endroit précis où les gens viennent lorsqu'il ont trouvé de l'argent pour le faire, mais il existe une autre voie pour faire circuler les matériaux et permettre aux gens de rester en contact : Internet. C'est un progrès énorme. Nous souhaitions créer un secrétariat du Centre dans différentes localités parce qu'il était nécessaire de penser au Centre non pas en termes uniquement nationaux, mais comme le coordinateur de quelque chose qui est partagé par tous les Africains. Bien sûr, la difficulté d'obtenir le soutien des universités pour ce projet est liée aux implications financières.

Il est particulièrement révélateur des problèmes économiques que l'endroit où il est le plus difficile d'obtenir des subventions pour un Centre africain soit justement l'Afrique.

Oui, les questions économiques sont toujours aussi difficiles à résoudre. Jusqu'à présent nous ne disposons que de trois lieux qui deviendront actifs : nous avons

un Centre à l'Université de Transkei, nous avons aussi inauguré quelque chose de semblable à l'Université d'Ibadan au Nigeria. Nous sommes intéressés par d'autres nouveaux centres : Kampala en Ouganda souhaitait fonder un Centre et collaborer en même temps avec Maseno au Kenya. L'étape suivante consistait à inviter des chercheurs à venir résider au Centre et participer activement à son développement. Vous voyez donc que l'idée d'avoir un Centre africain qui soit en même temps un Centre international n'a jamais quitté notre esprit.

Croyez-vous que l'ICAMD puisse, dans une certaine mesure, devenir financièrement autonome ?

Eh bien ! nous avons reçu des subventions de la fondation Ford pendant dix ans et je pense que nous arrivons au terme de ce type de financement. Nous avons obtenu un dernier subside qui était tout à fait appréciable, donc maintenant nous sommes en train de chercher d'autres moyens pour financer le Centre et lui permettre de réaliser nos projets. A y réfléchir, je crois que nous aurions pu avoir des adhérents dès le début, mais je ne savais pas comment les gens allaient réagir. Maintenant nous avons montré ce que nous étions capables de réaliser, alors peut-être le moment est-il venu d'avoir des membres associés et de proposer une offre intéressante aux particuliers qui ont aussi les moyens de contribuer au maintien du centre. Voici donc une possibilité pour récolter des fonds. Une autre serait de veiller à ce que toutes nos publications et les rapports de nos conférences soient complets et prêts pour la vente. Enfin, une dernière solution est de diffuser de la même façon nos matériaux. Nous arriverons alors à un stade où nous deviendrons plus productifs et ne nous occuperons plus uniquement d'accueillir des gens ; nous ferons aussi attention à avoir en permanence des produits à vendre et ferons autre chose que de nous occuper exclusivement du travail de notre bureau.

L'idée de la production me fait découvrir un domaine très intéressant de la politique de l'ICAMD. Est-ce de documenter les événements passés et présents ou cela peut-il être incitatif ?

Voyez-vous, si vous observez ce que nous avons réuni et archivé depuis les années 1950, vous remarquerez que notre grand souci était, à l'origine, de sauvegarder et de documenter ; nous continuons d'ailleurs à le faire, mais cela ne suffit pas. Même lorsque nous faisions ce travail, nous étions déjà confrontés au défi d'utiliser une partie de nos matériaux. Il y avait toutes ces nouvelles aspirations politiques, on avait besoin de changer le protocole, l'Etat, le cérémonial etc. : donc la relation entre la recherche et ses applications nous interpellait fortement au moment de l'Indépendance [ghanéenne en 1957]. Aujourd'hui nous continuons notre tâche de sauvegarde, mais l'importance de mettre ce que nous rassemblons à la disposition du système éducatif constitue un grand défi que nous devons relever.

L'année passée j'ai organisé une conférence pour voir s'il n'était pas possible d'avoir quelque chose sur Internet pour les jeunes, parce qu'il y a beaucoup de cyber-cafés au Ghana. Tous les jeunes vont là pour écouter la musique qui est mise à leur disposition sur Napster et nous ne leur donnons pas la possibilité d'écouter leur propre musique traditionnelle ! Il me semblait que si le Ministère de l'éducation créait des structures d'accès à l'Internet dans tout le Ghana, cela donnerait à l'ICAMD l'occasion de promouvoir toutes sortes de musique. En ce qui concerne l'accumulation de matériaux, nous avons fait récemment des enregistrements vidéo d'éminents musiciens pop au Ghana et nous possédons, je crois, environ une cinquantaine de ces interviews. C'est ce genre de matériaux qui doit retourner à notre public, à nos stations de télévision, etc., afin de contribuer à une meilleure compréhension de notre musique. Le potentiel est donc là et c'est important de trouver des personnes capables de participer à ce genre d'activités. C'est ainsi que je conçois actuellement le rôle Centre.

Je crois que ce problème existe partout au Ghana. Les jeunes ne s'intéressent pas beaucoup à leur culture traditionnelle et veulent de la musique pop occidentale. De plus, comme vous venez de le dire, les aspects de cette culture traditionnelle sont en train de changer passablement ou ne sont pas disponibles pour les jeunes.

J'espère pourtant toujours qu'il sera possible d'éduquer les jeunes dans leur propre culture traditionnelle et que cette situation pourra changer. Pas plus tard que la semaine passée, Nana Osei Bonsu, le chef suprême de Mampong [région du Ghana au nord de Kumasi où est né K. Nketia], est venu à Accra pour assister à une manifestation. Nous avions l'intention de récolter des fonds pour Mampong et il est venu pour cela ; à ma grande surprise, l'*obrafuoɔ*, la personne qui accompagnait le groupe pour représenter la poésie dithyrambique des cérémonies de cour et réciter la poésie était un petit garçon, apparemment formé par son père. Donc voilà cet enfant de huit à dix ans qui se lève devant le chef et déclame cette poésie : c'est une première ! Je sais par ailleurs que dans un autre domaine, le jeu des tambours *kete*, des écoliers sont engagés et rassemblés à la cour ashanti de Mampong pour jouer le *kete*, tous les 40 jours, pendant la célébration de l'*Adae ketewa*[2]. Là aussi, ce sont les enfants qui jouent ! J'ai voulu savoir comment ils étaient formés et comment ils pourraient ensuite perpétuer la tradition. J'étais fasciné par l'idée que des jeunes puissent être un facteur de cette continuation. Je me demandais ce que ces enfants feraient

2 L'*adae* est une cérémonie qu'on rencontre dans tout le territoire ashanti. Généralement organisée tous les quarante-trois jours, elle est l'occasion pour la famille royale de se souvenir et d'honorer les esprits des ancêtres. La récurrence des *adae* constitue la base du calendrier local, tout en fournissant le cadre à partir duquel est fixée la date des autres grandes fêtes.

une fois grands et si on ne pouvait pas trouver le moyen d'avoir quelque chose comme vos chœurs d'église pour pouvoir les remplacer sans cesse. J'ai vu que certains chefs ashanti encouragent les jeunes étudiants et interprètes. Cela me donne quelque espoir car ces enfants vont tous à l'école et cela montre ce que nous pouvons faire dans le système scolaire si nous enseignons correctement ces traditions. Le seul inconvénient du système scolaire c'est que, pendant la période où nous les enseignons, elles sont considérées comme bonnes et faisant partie de la culture, mais une fois qu'il s'agit de les mettre en pratique, leur champ d'application est très limité; en effet, il est impossible de retourner dans son village et dire: «Je sais jouer l'*adowa*[3], laissez-moi faire!» car ces pratiques sont traditionnellement assignées à des familles spécifiques. De tels problèmes existent. Comment permettre aux jeunes d'utiliser ce qu'ils ont appris dans leur propre vie et face aux défis contemporains? A moins de le mettre en pratique, ce qu'ils ont appris deviendra une sorte de curiosité, quelque chose de «culturel» qu'on étudie à l'école secondaire et ensuite...

Vous venez de soulever beaucoup de questions ici. Il est naturel que les enfants voient que ce qu'ils apprennent est apprécié par les gens, mais comme vous le dites, que vont-ils faire de tout cela quand ils seront plus grands? D'un autre côté, il y a énormément de gens au Royaume-Uni qui, après avoir fait des études avancées de musique, ont décidé de ne pas en faire leur métier, et pourtant ils ne considèrent pas leurs années d'études comme du temps perdu.

C'est une chose que j'apprécie beaucoup en lisant la revue musicale de la BBC. En effet, je vois que cette musique est la culture; pourtant les gens s'intéressent à elle non parce qu'on le leur demande mais parce que cela leur paraît naturel. Je vois dans le magazine des petites annonces pour des instruments d'époque. Cette façon de démocratiser la musique est ce que je recherche pour le Ghana. J'en ai parlé avec mes collègues de l'Institut de formation des maîtres de Winneba. Ils prétendent avoir formé cinq cents étudiants en musique. Mais où sont ces gens? Probablement tous dans des écoles, etc. Si nous incluons l'Université du Ghana à Legon nous pouvons compter à peu près un millier de gens qui ont reçu une certaine formation. Mais quel impact ont-ils eu sur la musique? Quelle trace ont-ils laissée dans les écoles? J'ai aussi fait remarquer à mes collègues que lorsqu'on forme des professeurs de musique et que ceux-ci sont engagés par le Ministère de l'éducation, ils sont sûrs de toucher leur salaire à la fin du mois et n'ont plus aucun

3 L'*adowa* est une danse traditionnelle ashanti comportant un vaste répertoire de chants. Bien qu'elle ne soit pas directement liée à la royauté, elle est reconnue comme une des musiques les plus importantes, toujours jouée lors des funérailles. La meneuse (qui n'est pas une percussionniste) doit être une bonne chanteuse et poétesse, et connaître bien les traditions; elle est souvent une proche de la Reine Mère.

souci. Mais ils oublient qu'ils sont des musiciens et pas seulement des professeurs ! Lorsqu'on a de l'argent on peut vivre et par conséquent développer son art musical, ses compétences professionnelles ; ces gens pourraient être très efficaces si, en plus de leur enseignement, ils faisaient quelque chose pour la communauté, même avec les enfants ; de cette façon nous pourrions voir un nouveau type de vie musicale s'épanouir à notre époque où les rites traditionnels ont disparu.

Qu'en est-il, lorsque les étudiants arrivent à l'université, de l'équilibre entre les études de musique africaine et occidentale ?

Je trouve que l'approche bi-culturelle que nous avons au Ghana – Ephraïm Amu[4] avait, lui aussi, ce genre de formation – est très bonne. Ce que nous devons faire, je crois, c'est aider les gens à comprendre ce que cela signifie d'être bi-culturel et de leur montrer les défis que l'on peut relever lorsqu'on est exposé à deux cultures faisant, l'une et l'autre, partie de notre expérience. Vous savez, il est impossible d'ignorer l'expérience coloniale tant elle est ancrée dans nos cultures. Mais en la considérant d'un point de vue positif, on peut s'en servir pour enrichir notre expérience. A mon avis, si nous envisageons le phénomène bi-culturel non pas vraiment comme la juxtaposition de deux éléments mais plutôt comme leur fusion, cela correspondrait à notre définition de la musique et permettrait aux gens de développer des voies de réflexion qui faciliteront leur travail dans ces domaines. Pour moi, la musique occidentale peut nous apporter quelque chose, du moins sur le plan artistique et technique. Je dis à certains de mes amis : cela m'est égal si vous enseignez un bon choral de Bach à votre chœur car la technique acquise par ce genre de travail, s'il est bien fait, peut toujours servir. Si vous composez un morceau de musique africaine aussi stimulant ou si vous leur donnez un chant traditionnel et les faites travailler correctement, vous leur apprendrez une technique qu'ils pourront appliquer ailleurs.

Cela pose-t-il un problème que la plupart des modes d'investigation et de systématisation utilisés en ethnomusicologie proviennent de la musique occidentale ? Je pense ici à une de mes citations préférées tirée du livre de Malidoma Patrice Somé, *Of Water and the Spirit*. Somé est un Dagara du Burkina Faso qui a grandi dans un village traditionnel et qui utilise l'anglais pour décrire ses expériences. Il dit : « J'étais confronté à un gros problème

4 Ephraïm Amu (1899-1994) fut un enseignant, un musicien et un compositeur exceptionnel. Appartenant à la génération précédant celle de Nketia, il reçut une éducation musicale occidentale (à base chrétienne), mais il entreprit de créer un répertoire et un style musical qui fassent sens pour le peuple ghanéen. Il eut une grande influence sur la formation musicale de Nketia, non seulement en tant que modèle, mais aussi comme conseiller alors que celui-ci était à la recherche de son propre style. Amu collabora ensuite avec Nketia pendant plusieurs années en tant que musicologue à l'Université.

en écrivant ce livre, car les évènements dont je parlais n'avaient pas eu lieu en anglais, mais dans une langue qui a une autre approche de la réalité. En général tout ce qui est traduit d'une culture à l'autre est fortement malmené. L'anglo-américain moderne convient mieux, à mon avis, aux solutions de facilité et à l'exaltation de la culture de consommation ; lorsqu'il s'agit de communiquer une autre vision du monde, il perd de sa force. »

C'est vrai, le problème de la langue est compliqué. En musique, mis à part les problèmes de définition, on a affaire à quelque chose de senti et de tangible ! Le problème vient, en fait, de la manière dont on traite la musique pour pouvoir en parler. À mon avis, si les linguistes n'avaient pas développé une méthode qui leur permette d'analyser le langage en général – car dans toutes les langues, on trouve des récurrences et des systèmes qui se recoupent – nous aurions de la peine à nous occuper même de linguistique. C'est ce que nous faisons dans le domaine musical : nous prenons les éléments qui étaient dès le départ à notre disposition, nous les développons ou les redéfinissons afin d'accommoder leurs aspects restés dans l'ombre, du fait que leur première formulation reposait sur une expérience particulière. Voilà, me semble-t-il, le rôle important que l'ethnomusicologie peut jouer. Le fait d'introduire de nouveaux éléments musicaux implique que nous remettions en cause nos hypothèses antérieures sur la musique et que nous reformulions nos théories afin de les y intégrer. On pourrait faire une exception, mais dans ce cas, ces éléments seraient marginalisés. Pour moi, il est indispensable de les faire entrer dans le système et de les intégrer aux options qui se trouvent à la portée du musicien. Je serais ravi qu'un programme de musique africaine veuille bien faire cela ! Il le ferait pour l'Afrique et pour les cultures ; de cette façon, bien que je sois Akan, je ne réfléchis plus uniquement en fonction de la gamme akan, mais je peux me servir de la gamme ewe ou de n'importe quelle autre échelle que je connais ; je dispose donc d'une foule d'options que je peux utiliser dans mon travail de musicien contemporain. Mes parents n'employaient que les matériaux traditionnels avec lesquels ils avaient grandi ; mais moi, je me trouve à présent dans une position qui me permet de dépasser cela. Cette façon de tenir compte de toutes les variantes et les différences afin de créer son propre système est donc ce que je souhaite en premier lieu pour l'Afrique.

Y a-t-il ici une différence entre l'approche du musicien et celle de l'ethnographe ?

Oui ! Ce sont effectivement deux approches différentes. L'ethnographe s'intéresse à ce qui est spécifique. Il se crée un problème en se disant : tel fait appartient à tel contexte ; il lui correspond parfaitement et il n'a aucun sens hors de lui. Une fois qu'on dit cela, on se met à observer des éléments qui sont différents ou isolés et on se retrouve avec un panier plein de choses variées. Mais si, en plus d'amasser tous ces

éléments, on commence à étudier leurs relations, on crée alors quelque chose d'autre, qui dépasse le fait ethnographique. Ces éléments qui se trouvent au-delà du fait ethnographique sont conçus par ceux qui cherchent à systématiser la connaissance et non par ceux qui veulent uniquement décrire la structure des sociétés. L'approche ethnographique est très bonne lorsqu'il s'agit de fournir tous les détails nécessaires à la connaissance d'une culture; mais si on a deux, trois ou quatre ethnographes, la relation entre les ethnographies devient alors un deuxième niveau d'abstraction. Le scientifique est capable d'intégrer, donc de créer un autre niveau de connaissance et de compréhension. C'est ce que nous faisons progressivement en ethnomusicologie pour voir ce qui fonctionne ou ne fonctionne pas. En ce qui concerne le domaine africain, je me suis battu très tôt avec le concept de «musique» au singulier ou au pluriel – la «musique» ou les «musiques d'Afrique» – puis j'ai trouvé que c'était idiot et j'ai abandonné. Je me suis battu avec notre diversité, puis je suis arrivé à un point où j'accepte à la fois toute la diversité et le concept d'une seule «musique d'Afrique». Je trouve que les peuples Aka, Mbenzele et d'autres encore ont une façon unique de chanter et je les admire; cependant je considère que leur musique n'est qu'«une» des nombreuses créations du génie africain. Il se fait qu'on la trouve seulement chez les Pygmées, mais je ne vais pas l'exclure pour autant en disant qu'elle ne fait pas partie de «la musique africaine», parce qu'on pourrait découvrir quelque chose d'autre ailleurs. Ainsi, la musique *highlife* d'Afrique occidentale pourrait par exemple servir de base pour étudier la musique africaine d'une tout autre façon.

Je me demande si les outils utilisés d'habitude pour étudier la musique et décrire sa création, et qui sont issus de la musique occidentale, ne négligent pas un élément important pour comprendre les musiques africaines: le mouvement et l'expression corporelle. Je ne parle pas seulement de la danse mais également du mouvement des tambourinaires.

Si, c'est une des différences dont je suis conscient. Si je prends une œuvre de Brahms, je vois, j'entends le mouvement et cela me fascine. C'est d'ailleurs probablement une approche plus personnelle du compositeur que culturelle. Tandis que si je prends une pièce de musique africaine, je me trouve devant un phénomène culturel, car c'est de cette façon que nous fonctionnons. Par conséquent, cette manière de faire que l'on acquiert dans sa culture constitue une base à partir de laquelle on peut aller vers autre chose qui ne fait pas partie de notre expérience.

Vous avez cité un article de Judy van Zile (1988) dans votre conférence à la mémoire de Seeger (Nketia 1990). J'ai lu son article et j'ai trouvé que quelque chose lui a échappé dans les musiques africaines. Opposant l'accomplissement de la tâche à l'esthétique, elle dit: «Lever le bras, s'arrêter, puis le baisser dans un large mouvement circulaire pendant que la main se prépare à frapper les peaux va au-delà de ce qui est nécessaire pour

produire le son et entre dans le domaine de l'esthétique visuelle ou de la fonction psychologique.» Pourtant, chez les tambourinaires que j'ai pu observer, deux facteurs importants entrent en ligne de compte lorsqu'ils créent des rythmes : le langage et la dimension physique des mouvements qui produisent le son.

Parfois, d'un geste de la main, vous pouvez faire un spectacle. Certains interprètes le font ; mais normalement, la manière de bouger fait partie de la musique et dépend de ce que la musique vous demande, de la propulsion. Si vous lancez votre main, c'est qu'à ce moment précis vous sentez quelque chose, ce n'est pas à cause d'une certaine esthétique car, parfois, vous jouez dans l'obscurité, on ne voit pas tout et les gens ne fixent pas des yeux les tambourinaires. Ce qui en sort est également très important. Personnellement je réfléchis plus au mouvement «dans» la musique qu'à l'acte de produire la musique. Celui-ci possède sa propre dynamique et son interprétation ; c'est le mouvement dans la musique qui me paraît très important, car c'est là que se sont développées, me semble-t-il, mes habitudes culturelles. Je fais certaines choses parce que je suis habitué à cette façon de faire. Pour moi, la différence entre la musique occidentale et la musique africaine réside principalement dans cet aspect du mouvement. En regardant la vidéo d'un pianiste, je me disais que si je jouais à l'africaine, je n'utiliserais pas cette tournure je ferais autre chose. L'acquisition des rythmes d'une autre culture est un processus difficile, et nous étudions les autres cultures précisément pour saisir ces différences.

Nous n'avons apparemment pas de terminologie adéquate pour décrire cet aspect du mouvement. Il nous semble périphérique à la musique.

Je ne critique pas trop la terminologie occidentale même si je suis conscient de ses limites. Comme je viens de le dire, en linguistique, il s'agit d'abord de déterminer les catégories de base. C'est ainsi qu'ont travaillé les linguistes et, pour ma part, je trouve leur démarche tout à fait satisfaisante. Ils peaufinent en permanence leurs descriptions et leurs termes mais au moins il existe un système linguistique et un langage qui permettent de faire des analyses à des niveaux différents. En musique aussi, on peut étudier un morceau particulier, mais parfois on doit passer outre et voir ce qu'un ensemble spécifique de pièces nous apprend sur la musique en général. Mais je ne crois pas que les termes occidentaux soient nécessairement mauvais. Ils sont peut-être parfois limités au niveau de la formulation à cause de ce qu'ils sont censés expliquer mais on peut toujours travailler avec. Meki Nzewi et les autres se disputent au sujet des rythmes croisés (*cross rhythm*)[5]. À mes yeux, cela n'a pas beaucoup d'importance car dans ma propre langue je dis «*twa*» ou «*twemu*»,

5 Voir par exemple Nzewi 1997 et Agawu 2003.

«nous croisons»; on utilise couramment cette expression (en twi, ces mots signifient couper, croiser, insérer, traverser). Par conséquent, je ne vais pas me battre avec ce concept aussi longtemps que je connais exactement les circonstances et la configuration de ce que nous décrivons par ce terme. C'est un détail plus subtil qui me paraît important: quelles sont les différentes manières de croiser?

Dans quelle mesure les musiques traditionnelles africaines continuent-t-elles à se développer en tant que partie intégrante de la société, ou bien sont-elles devenues bien plus des productions conscientes et culturelles?

Dans l'environnement traditionnel, elles continuent comme à l'accoutumée; mais nous assistons à des changements d'attitude dans le pays depuis l'Indépendance et depuis notre tentative délibérée de recontextualiser la musique dans le nouvel État. Cela a influencé la manière dont certains artistes abordent leur musique, mais c'était une démarche que nous devions faire car, au moment de l'Indépendance, nous n'avions rien à quoi nous rattacher. Pour célébrer l'événement, nous fîmes donc venir des groupes de toutes les régions du pays pour se produire dans le stade, c'était la première fois que nous recontextualisions ces choses, et au début ce n'était pas si simple, car les artistes n'avaient pas assez de temps pour jouer. On leur laissait dix minutes et avant de s'être échauffés ils devaient déjà quitter la scène, mais c'était symbolique. Symbolique dans le sens où cela nous donnait quelque chose à quoi nous rattacher – cela nous appartenait - et c'était un vrai bénéfice pour ceux d'entre nous qui avions abandonné la culture. Quant aux interprètes qui se déplaçaient, c'était une façon de les ramener de la périphérie vers le centre. Politiquement parlant, on leur faisait sentir qu'ils étaient les membres d'une nouvelle nation. Cela s'est passé de cette façon. Maintenant les groupes d'artistes villageois savent qu'ils peuvent se rendre dans d'autres lieux et jouer devant des auditoires qui ne comprennent pas leur langue, ils font donc des adaptations à cause de leurs publics. Mais la tradition continue dans des contextes plus authentiques tels que les cérémonies rituelles et la vie sociale de la communauté.

Comment se présente la situation pour les compositeurs africains? C'est un genre qui semble encore en plein développement, ce qui crée un espace entre la tradition occidentale et une tradition africaine.

Exactement! Je parlais de construire des ponts entre le traditionnel et le contemporain. Voilà où nous en sommes sur le plan du développement: en train de gérer le passage de la tradition vers la modernité en construisant des ponts. L'avenir s'annonce bien, mais tout cela dépend beaucoup des tenants et des aboutissants, car on ne peut pas construire convenablement un pont si on ne connaît pas bien les terres qu'il faut relier. C'est là que résident les différences, que le compositeur

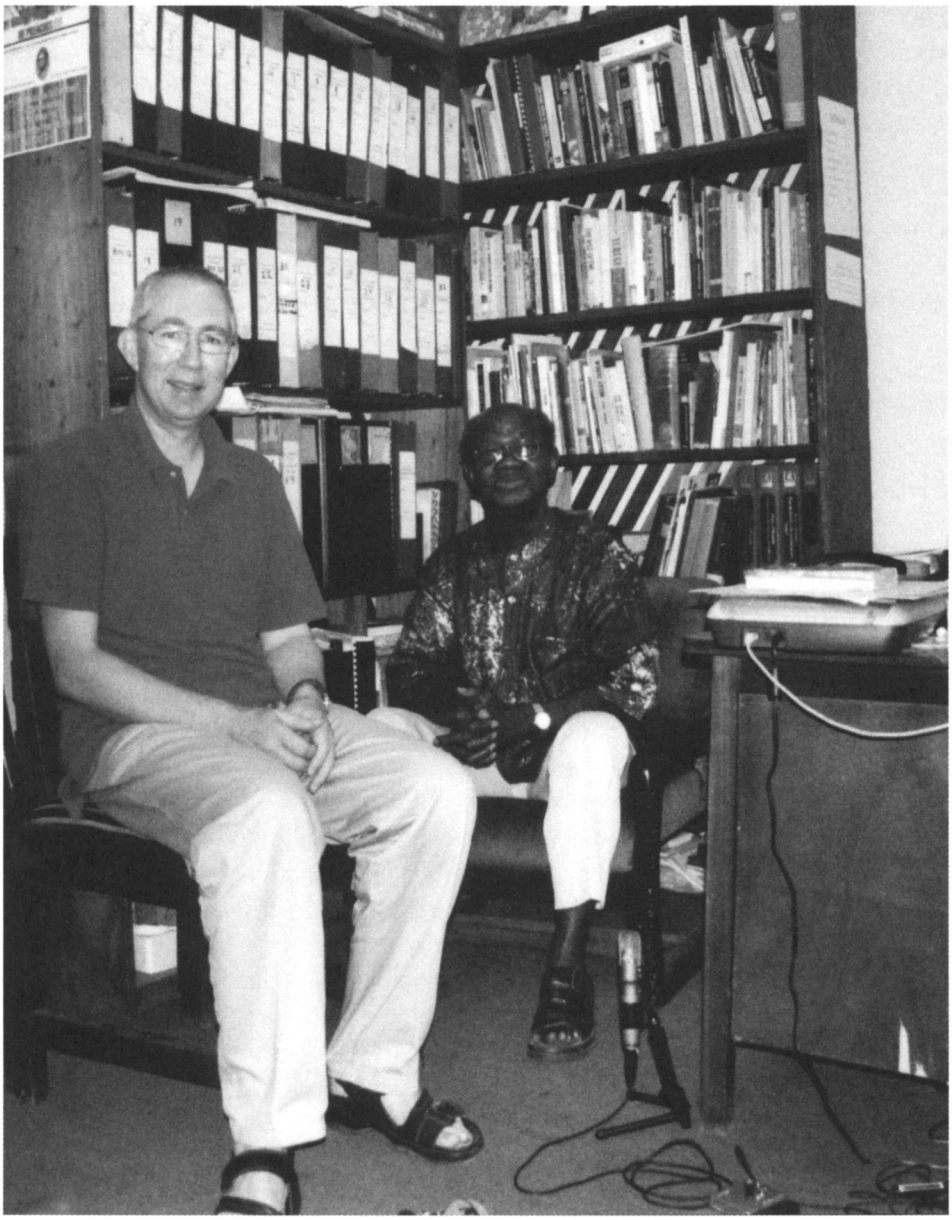


Fig. 2: Trevor Wiggins et J. H. Kwabena Nketia. Photo Agyemfra-Tettey, 2003.

peut partir d'un point qui n'est pas sa base traditionnelle et essayer ensuite de revenir à la tradition. Cela pose un problème car on peut trouver que ce qui relève de la tradition est à notre portée, mais qu'on ne peut pas s'en servir comme d'un langage nous appartenant. Je pense que beaucoup de compositeurs africains sont confrontés à ce problème, car nous commençons tous par apprendre notre art dans des conservatoires avant de nous découvrir nous-mêmes. Je crois que j'ai eu la chance de ne pas suivre la même voie, car lorsque j'étais jeune, Ephraïm Amu entrait en scène et nous assistions à l'émergence d'un certain nationalisme. Amu parlait de « musique africaine » et bien que ses compositions ne fussent pas traditionnelles, il utilisait suffisamment d'ingrédients de style traditionnel pour montrer qu'il y avait là quelque chose de bon dont on pouvait tirer parti. J'entrai donc de plein pied dans la bi-musicalité ; ça n'était pas programmé, c'était un hasard car lorsque j'étais petit, j'étudiais dans la communauté traditionnelle, j'allais voir les danses traditionnelles, etc. Pour ce qui est de mon enfance et de la manière dont j'ai été élevé, mes parents étaient illettrés et ne se souciaient que peu de mon éducation, mais ils m'autorisaient toujours à aller voir les représentations traditionnelles. Mes grands-parents étaient presbytériens, mais eux non plus ne m'ont jamais empêché de voir ces représentations, parce qu'ils venaient d'un environnement traditionnel. En faisant plus tard de la recherche, j'ai découvert qu'ils appréciaient en fait la musique traditionnelle et connaissaient des chants qu'ils m'ont enseignés. J'ai donc grandi dans des circonstances qui m'ont permis de connaître la musique traditionnelle ; puis, lorsque j'ai découvert la musique occidentale, je l'ai aussi aimée. Mes professeurs m'enseignaient le solfège, je copiais tout et je m'exerçais. Je n'ai pas construit quelque chose d'occidental pour ensuite retourner vers ma tradition. Excepté lorsqu'Amu me rencontra et me dit que je ne devais pas copier sa musique, mais plutôt revenir vers le peuple traditionnel, il renforça ma détermination car il me fit soudain prendre conscience que la musique traditionnelle avait un rôle à jouer, et que ce rôle était important. Lorsque je suis rentré dans ma ville et que j'ai discuté avec ma grand-mère qui chantait les airs *adowa*, j'ai beaucoup appris d'elle. J'ai appris à chanter, j'ai appris les textes et elle m'expliquait les mots difficiles. A y repenser, je constate qu'elle était un excellent professeur et m'a enseigné beaucoup de chansons qui m'ont permis de composer les miennes à la manière traditionnelle. C'est donc cela qui m'a sauvé, mais cela veut aussi dire que j'appréciais la musique occidentale et me rendais compte de la différence.

Je peux imaginer à quel point il serait difficile de renouveler une telle expérience pour un compositeur qui débute à l'heure actuelle.

Oui. J'apprécierai toujours ce que m'a dit Zoltán Kodály : « J'insiste pour que mes étudiants de l'Académie Franz Liszt de Budapest apprennent chaque année une centaine de chansons hongroises ». En bon nationaliste, Kodály souhaitait ardemment introduire les rythmes et les tonalités hongroises dans la musique de son

pays. Car c'est ainsi que l'on s'exprime en tant que Hongrois, « dans » la musique. Il était conscient de la différence que sa propre culture pouvait faire dans la musique. En apprenant les chants traditionnels et en faisant plus tard de la recherche, je pris moi aussi l'habitude de m'exprimer en mélodie.

Puis-je vous interroger sur votre parti pris de garder, dans vos écrits, un équilibre constant entre des sujets d'une grande complexité et un style d'une extrême clarté ? Je me demande si vous êtes conscient du fait que vous adaptez constamment la difficulté des questions traitées aux capacités de compréhension de votre public ?

En principe, chaque fois que je dois traiter d'un sujet, je l'aborde comme si je devais me l'expliquer à moi-même. Dans la plupart de mes articles, j'essaie de comprendre quelque chose et j'organise le texte de façon à montrer comment je l'ai compris. Cela m'aide probablement un peu, car je n'en dis pas trop à la fois, je prends chaque petite partie, je l'explique et puis je continue. Je trouve aussi que dans certains de mes ouvrages, je peux faire une observation d'ordre général – observation basée sur une certaine expérience que j'ai eue et dérivée de nombreux exemples – mais normalement je me débrouille pour trouver une assertion qui résume les exemples, plutôt qu'utiliser des exemples pour donner une explication. C'est de cette manière que j'ai procédé pour écrire mon livre *The Music of Africa* (Nketia 1974). Normalement je fais suivre le paragraphe qui contient l'énoncé par une explication, c'est devenu une habitude.

Je sais, vous avez déclaré haut et clair que *The Music of Africa* était un manuel.

C'est la maison d'édition Norton qui m'a proposé de le faire et ils ont bien choisi leur moment car ils se sont adressés à moi quand j'avais déjà donné des cours et amorcé un début dans *African Music in Ghana* (Nketia 1963), où j'avais analysé différentes questions et catégories.

J'ai toujours pensé que la préparation d'un manuel exigeait une double recherche, car non seulement il faut connaître à fond son sujet, mais il faut également connaître parfaitement ses lecteurs, il faut essayer de concilier les deux, expliquant le premier dans des termes intelligibles aux seconds.

A mon avis, le plus important dans la préparation d'un manuel c'est de choisir ce qu'on veut éliminer, ce qui est de l'ordre du détail ou ce qui peut être difficile à comprendre pour un étudiant d'un certain niveau. Dans certains cas, on opte pour plus de simplicité, on préfère un énoncé moins élaboré ; l'expérience pédagogique guide celui qui écrit un manuel à l'usage des étudiants. Pour revenir à

The Music of Africa, le livre s'adressait aussi bien aux spécialistes de la musique qu'aux étudiants en général, comme les débutants qui choisissent les sciences comme branche principale, aux Etats-Unis. Il fallait donc réduire au strict minimum les termes techniques et expliquer les concepts. Le défi était pour moi de sélectionner; j'aurais pu écrire des chapitres entiers sur la musique et la religion mais j'ai préféré les signaler en passant.

Une autre chose qui m'intéresse dans votre livre, c'est son titre, car il s'agit de la musique «de» l'Afrique. Votre ouvrage est une étude générale sur l'Afrique mais pensez-vous que l'on puisse vraiment généraliser en parlant de «la musique africaine»?

Oui, on le peut. Mais, voyez-vous, je n'appellerais pas cela «généralisations», je parlerais plutôt d'«observations» car ce terme s'applique tout à fait à des exemples qu'on a observés. Lorsqu'on choisit d'autres exemples, qui sont différents, on est forcé de trouver une autre formulation pour en parler; parfois, au lieu de chercher une seule grande généralisation qui résume tout, il est préférable d'avoir une série de termes qui permettent d'étudier telle série d'exemples. C'est de cette manière qu'on traite les séries de données. Ensuite, on peut se faire une idée de la façon dont ces séries se combinent lorsqu'on étudie l'Afrique en général; on voit alors comment telle série s'applique à tel domaine et telle autre à telles sociétés ayant choisi de se spécialiser dans tel genre de choses. Si vous considérez le problème sous cet angle, vous n'avez plus de souci à vous faire au sujet des généralisations qui valent pour tout le monde. Vous n'avez même plus d'inquiétude à avoir à propos des exceptions car elles sont aussi importantes que ce qui nous est commun. C'est ce que j'entends par «alternatives culturelles». Je suis arrivé à ces conclusions, non seulement par la littérature, mais aussi par les quelques festivals qui ont été organisés dans les années 1960 en Afrique, à commencer par le premier Festival mondial des arts nègres organisé Dakar en 1966 sous l'égide du président Léopold S. Senghor; il rassemblait pour la première fois des groupes d'artistes venus de toute l'Afrique, y compris des Touaregs, que je n'avais jamais rencontrés et qui m'ont beaucoup intéressé. Je voyais pour la première fois les différences aussi bien que les ressemblances. Puis, le concept d'une Afrique multiple plutôt qu'une entité unique me frappa. Chaque fois que j'assistais à un festival africain de ce genre, j'étais frappé par cette idée, et il me semblait que nous devions trouver le moyen d'étudier cette question et rendre intelligibles les réalités qui étaient différentes.

L'émergence du concept de nationalité au Ghana nous mit immédiatement devant le défi de connaître les autres cultures. Cela devint important lorsque nous décidâmes de créer une compagnie nationale de danse. La Guinée et d'autres régions avaient choisi des artistes expérimentés et versés dans la connaissance des formes de leurs danses, ils arrivaient sur scène à tour de rôle et par petits

groupes pour interpréter pendant une dizaine de minutes une danse de leur région. Alors nous avons dit au président Nkrumah[6] que nous voulions faire autre chose et que nous allions former nos danseurs dans d'autres styles et d'autres traditions au lieu de nous servir des formes de danses préétablies.

En somme, votre but était de créer un cadre qui permette de se focaliser sur votre identité nationale plutôt que d'organiser un lieu de rencontre pour des groupes différents.

C'est vrai. En procédant de cette façon et en leur donnant l'occasion d'apprendre les danses des autres régions, nous donnions naissance à de nouveaux Ghanéens. Leurs parents connaissaient les danses de leur village mais ces jeunes connaissent les danses de toute l'Afrique. C'était notre façon de concevoir l'intégration – non pas en créant une forme unique mais en offrant ce genre d'opportunité pour permettre aux plus créatifs d'entre eux de faire des combinaisons; et cela fonctionne bien parce qu'ils comprennent les danses, ils connaissent les transitions – le passage d'un type de mouvement vers un autre. Nous espérions que cela puisse se produire, en musique comme dans les autres arts.

En y repensant, dans quelle mesure cette notion d'identité nationale est-elle une réussite ? D'un côté, on pourrait dire que ces gens connaissent maintenant les danses de tout le Ghana et qu'ils sont capables de les intégrer à leur connaissance existante. D'un autre côté, on serait tenté de penser qu'ils connaissent les danses de leur propre région, mais qu'ils ont juste appris la danse de telle autre région et seraient donc incapables de créer dans ce style.

C'est un sujet intéressant, car lorsque nous faisions des expériences avec la musique et la danse, nous amenions les danseurs dans les communautés. Assis à l'écart pendant qu'ils dansaient, nous écoutions leurs commentaires. Parfois, un des danseurs se faisait apprécier et, après vérification, nous réalisions qu'il n'appartenait pas à cette culture mais qu'il en avait appris la danse. Une de nos expériences fut d'avoir un maître tambourinaire ewe du Sud-Est du Ghana, Gideon Alorwoye, qui était passionné d'*adowa* ashanti. Il apprit donc à interpréter cette danse et le professeur préférait l'interprétation de Gideon à celle du batteur ashanti. Je veux dire par là que, parfois, le résultat de cette approche est de créer un nouveau type de relation entre les dsanseurs et les musiciens. Non seulement, ils commencent à interpréter leurs danses respectives, mais ils établissent une sorte de relation qui va au-delà.

---

6 Accéda au pouvoir en 1951, à l'époque où la Côte d'Or était une colonie britannique; lors de l'indépendance, il devint le premier président de la république ghanéenne proclamée en 1957.

Une autre version de votre bi-musicalité ?

Oui, on commence à avoir ce genre de phénomènes. Plusieurs groupes de danse contemporaine sont nés en suivant le style chorégraphique de Mawere Opoku[7]. Mais je crois que c'est le cas peut-être plus à Accra que dans les autres régions, car le peuple ghanéen a, me semble-t-il, une longue histoire dans l'assimilation des autres cultures.

C'est intéressant que vous mentionniez la capacité des Ghanéens à assimiler les nouvelles idées, car je voulais justement vous interroger sur ce sujet. Les nouvelles technologies sont une de ces choses que les Ghanéens assimilent avec beaucoup d'efficacité. Par certains côtés cela peut être très positif de pouvoir s'engager dans un cadre mondial et d'utiliser par exemple la technologie de l'Internet pour la diffusion. D'un autre côté, lorsqu'on observe la musique populaire actuelle du Ghana, je sais que John Collins (Collins 1994) est désespéré parce qu'il n'a pas entendu de batteur en chair et en os dans les groupes pop depuis plus de dix ans, on utilise la technologie du vocoder pour donner délibérément un effet déshumanisé. Cette technologie a aussi été adoptée aux dépens de tout le reste.

Je sais que John se plaint des machines, mais pour moi cela fait aussi partie du milieu de la musique populaire, changer, adapter, emprunter des nouveautés, donc cela ne me surprend pas. En pensant à cela il y a quelques jours, je trouvais qu'il y a une différence entre les jeunes d'aujourd'hui et ceux de mon époque. À cet âge, ceux de mon temps entretenaient des relations non seulement avec les personnes de leur âge mais également avec les gens plus âgés. En d'autre termes, les musiciens de *highlife* ne jouaient pas seulement pour les jeunes. En fait, ils jouaient aussi pour l'élite de la société et, en établissant des relations avec celle-ci, ils montraient leur attachement à certaines valeurs. Donc ils ne poussaient pas à l'extrême comme les gens le font aujourd'hui car la relation entre jeunes et vieux était peut-être plus proche qu'à présent.

Serait-ce une des choses que le Ghana a appris de l'Occident ? Car les adolescents occidentaux semblent vouloir exactement ce que les adultes ne veulent pas, tandis qu'au Ghana, j'ai l'impression qu'il n'y a pas un monde à part pour les enfants et les jeunes, en tout cas pas dans les zones traditionnelles. Ils sont tous intégrés.

---

7 Le professeur Albert Mawere Opoku a été le fondateur de l'Ensemble national de danse du Ghana. Il avait une connaissance approfondie de la tradition ashanti ; mais il engagea des danseurs de toutes les régions du Ghana afin qu'ils étudient les danses dans leur contexte traditionnel. Les transformations chorégraphiques qu'il leur imposa furent à la base de sa démarche au sein de l'Ensemble national de danse.

C'est vrai. Au début, j'étais préoccupé par tout ce que j'entendais sur les adolescents en Angleterre, tous ces problèmes de contre-culture et de rébellion. Puis, je me suis dit qu'on avait peut-être exagéré, tout en sachant qu'il y avait une part de vérité dans tout cela. J'étais inquiet parce que cela ne correspondait pas à l'idée que je me faisais des jeunes de mon pays. Mais maintenant, nous assistons de plus en plus au même phénomène, sauf que l'idée de la contre-culture n'est pas encore bien établie, à mon avis. Je constate qu'un petit nombre de jeunes Ghanéens s'éloignent de la culture majoritaire, mais qu'ils ne sont pas en train de créer consciemment une contre-culture, ils font juste ce qui leur plaît. Si ce qu'ils aiment s'oppose à ce que nous aimons, c'est seulement un problème de génération et non une tentative de provoquer une opposition visible et palpable. Lorsque je regarde Nkrumah et tous les dirigeants de la période qui a suivi l'Indépendance, je constate qu'ils étaient assez jeunes à l'époque où ils géraient ce changement politique. En ce temps là, les jeunes avaient donc une certaine énergie et c'était peut-être le défi de leur temps, qui les rendait légèrement différents. Si l'on pense à tous les créateurs de cette époque que ce soit dans le domaine du théâtre ou de la littérature, ils étaient tous très jeunes. Mais bien sûr, l'idée de l'Indépendance leur donnait de l'élan. Je dis souvent aux gens du pays ashanti : quand nous avions les Anglais en face de nous et que nous devions nous battre contre eux, nous avions intérêt à sauvegarder nos traditions. Pour nous, il était crucial de battre le tambour à notre façon ; et pendant la guerre anglo-ashanti (1900), lorsque nous avons réussi à confiner l'armée anglaise dans les forts de Kumasi, nous avons créé un morceau de *fɔntɔmfrɔm*[8] intitulé « *Buroni bɔwu abansoro do* », « L'homme blanc mourra là haut ! » et on le jouait comme une blague en disant « Eh bien ! Voilà où ils sont ! Tous dans le fort ! ».

En étudiant le répertoire de la musique de cour – *fɔntɔmfrɔm*, etc. – j'apprécie la part de créativité qui y est mise, parce qu'ils créent une pièce entière, ils la jouent et cela a une signification. On peut dire à propos du *fɔntɔmfrɔm* que l'on a un, deux, trois ou quatre morceaux, pourtant « *Buroni bɔwu abansoro do* » était la dernière pièce qui fut créée. Je me disais : « Eh bien ! c'est parce que nous étions dominés par les Anglais, rien de grave ne nous est arrivé depuis pour nous pousser à la création ». Notre créativité et notre sens de l'innovation se sont taris et aujourd'hui nous ne faisons que jouer le répertoire hérité du passé. Nous le faisons bien, mais nous en perdons progressivement une partie. Quand je compare ce que je faisais dans les années 1950 et 1960 à ce que j'entends aujourd'hui, je me rends compte qu'il y a eu une certaine perte de vitesse. Vous savez, les événements graves qui sont arrivés nous ont rendu créatifs. La période de l'Indépendance était donc bien différente de maintenant !

---

8 Le *fɔntɔmfrɔm* est une danse martiale de tradition akan, accompagnée par un ensemble de tambours dirigé par deux instruments portant le nom de la danse.

Je voudrais vous parler d'un autre domaine, le développement de la musicologie africaine. Plus précisément, lorsque vous avez lancé cette idée, où croyiez-vous que cela conduirait, et où a-t-elle réellement abouti aujourd'hui ?

J'étudie la musique africaine dans la même optique que les autres chercheurs qui ont analysé les matériaux africains. Les linguistes africains s'occupent de langues africaines ; peu importe que les chercheurs qui s'intéressent à ce domaine soient africains, indiens ou d'une autre origine ; ce qui compte, ce sont les matériaux. Tout ceux qui travaillent sur ces matériaux sont des collègues ou, en tout cas, devraient l'être. Ils progressent en exposant leurs découvertes et en tenant compte des différences de leur environnement culturel. Je veux dire qu'il y a une certaine évolution dans la discipline grâce à l'apport de notre environnement culturel. Pour moi, la musicologie africaine restait avant tout liée à la musique africaine, quelque chose de spécifique que nous reconnaissons dans une région donnée, dans un lieu particulier, pratiqué par un certain nombre de personnes, etc. Voilà le matériau qui intéresse les chercheurs – des chercheurs étrangers qui voudraient comprendre ce matériau, qui voudraient le connaître, et qui, du fait de leur intérêt pour des musiques autres, sont curieux de découvrir la dimension apportée par une bonne analyse et exploration de cet autre matériau. Bien entendu, les musiciens africains font leur musique dans les communautés africaines. Quand ils parlent de musique, ils pensent en fait aux problèmes d'interprétation ou de comportement, car il existe des questions éthiques liées à la nature particulière de certaines musiques. On ne parle pas vraiment de la musique elle-même, on veut connaître les éléments qui entrent dans la musique ou les autres manières de procéder. Les Africains vont à l'école, ils apprennent la musique et soudain ils prennent conscience de leur propre musique. Par conséquent il s'intéressent à l'exploration d'un domaine qu'ils ont négligé jusque là. C'est ce qui arriva à Ephraïm Amu : un des ses collègues, missionnaire à l'Institut de formation des maîtres, lui demanda pourquoi il n'enseignait pas à ses élèves à Akropong quelques chants de laboureurs. Cela déclencha chez Amu la conscience de sa propre musique. Puis, cette prise de conscience liée à l'alphabétisation et à l'intérêt pour les études et la recherche nous pousse à explorer notre propre culture. Voilà où commence notre intérêt pour la musicologie et notre tentative musicologique de comprendre un aspect de notre culture. Les Africains se mettent alors à étudier leur propre musique en tant que musicologues et la musicologie devient un sujet d'intérêt pour toutes les personnes qui veulent connaître l'Afrique, en particulier ceux qui croient pouvoir créer des choses nouvelles à partir de cette connaissance. Par conséquent ce sont la discipline et le champ d'investigation qui définissent tout d'abord le terme de « musicologie africaine ». Pendant longtemps, j'ai refusé de parler d' « ethnomusicologie africaine » car c'est le matériau lui-même qui détermine notre façon de l'approcher.

Je suis satisfait de l'information que je trouve sur les données et je suis persuadé que les contributions à la musicologie africaine sont l'œuvre d'observateurs avisés, capables de partager leurs découvertes. Quant à savoir dans quelle mesure ce qu'ils découvrent leur rappelle leur propre culture, cela les regarde ! Alan Merriam cite un confrère anthropologue qui prétendait interpréter l'« autre » culture pour ceux qui ne la connaissent pas du tout. À mon avis, les détails qu'il fournirait ne seront pas vraiment pertinents. C'est comme votre question à propos des lecteurs, à qui pensez-vous, à qui vous adressez-vous ? Il pourrait y avoir des différences en musicologie africaine en fonction des publics auxquels on s'adresse et, si vous parlez à un groupe particulier parce que quelque chose vous dérange, cela n'a rien à voir avec l'étude des matériaux. Malheureusement, depuis quelques années, il semble que cela soit devenu chez nous la mode en musicologie africaine. Les Africains se rendent compte des problèmes qui existent dans leur culture musicale et veulent les expliquer ; ils semblent agacés par les explications des autres, cela les dérange. Peut-être se sentent-ils remis en question sur le plan de l'autorité scientifique, c'est eux qui devraient détenir l'autorité dans leur propre culture et non quelqu'un d'autre. Mais l'autorité scientifique n'est pas une question d'appartenance à une culture, mais plutôt de ce que l'on fait avec celle-ci. J'espère donc que la musicologie africaine continuera d'être un domaine intéressant pour tous les chercheurs parce que c'est une expérience d'acquisition du savoir, un processus de découverte et une voie de partage.

Références bibliographiques

AGAWU Kofi
2003 *Representing African Music : Postcolonial Notes, Queries, Positions.* New York & London : Routledge.

COLLINS John
1994 *Highlife Time.* Ghana : Anansesem Publications.

NKETIA J.H.Kwabena
1963 *African Music in Ghana.* Evanston, Illinois : Northwestern University Press, Northwestern University African Studies 11.

1974 *The Music of Africa.* New York : W. W. Norton and Co., Inc.

1990 « Contextual Strategies of Inquiry and Systematization ». Charles Seeger Memorial Lecture, *Ethnomusicology* 34(i) : 75-97.

NZEWI Meki
1997 *African Music : Theoretical Content and Creative Continuum : The Culture-Exponent's Definitions.* Olderhausen (Germany) : Institut für populärer Musik.

SOMÉ Malidoma P.
1994 *Of Water and the Spirit : ritual, magic and initiation in the life of an African shaman.* New York : G.P. Puttman's Sons.

ZILE Judy van
1988 « Examining Movement in the Context of the Music Event : a Working Model ». *Yearbook for Traditional Music* 20 : 125-33.

J.H. Kwabena Nketia: bibliographie sélective

1955 *Funeral Dirges of the Akan People.* Legon: University of Ghana; Achimota, Ghana, and Exeter: James Townsend and Sons.

1957 «Modern Trends in Ghana Music». *African Music* 1(4): 13-17.

«Possession Dances in African Societies». *Journal of the International Folk Music Council* 9:4-9.

1959 «Changing Traditions of Folk Music in Ghana». *Journal of the International Folk Music Council* 11: 31-36.

1962 *African Music in Ghana: A Survey of Traditional Forms.* London: Longmans Green and Co.

«The Hocket-Technique in African Music». *Journal of the International Folk Music Council* 14: 44-52.

«The Problem of Meaning in African Music». *Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology* 6(1): 1-7, January.

1963 *African Music in Ghana: A Survey of Traditional Forms.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press, Northwestern University African Studies 11.

Drumming in Akan Communities of Ghana. Edinburgh and London: University of Ghana and Thomas Nelson and Sons, Ltd.

Folk Songs of Ghana. London: Oxford University Press.

«Traditional and Contemporary Idioms of African Music». *The World of Music* 5(6): 132-133.

1967 «Multi-part Organisation in the Music of the Gogo of Tanzania». *Journal of the International Folk Music Council* 19: 79-88.

«Musicology and African Music: A Review of Problems and Areas of Research», in *Africa in the Wider World: The Inter-relationships of Area and Comparative Studies*, edited by David Brokensha and Michael Crowder. Oxford and New York: Pergamon Press: 12-35.

«La Musique dans la Culture Africaine». Premier Festival Mondial des Arts Negres (Dakar, 1-24 Avril 1966). *Colloque sur l'Art Nègre (Dakar, 30 Mars-8 Avril 1966): Fonction et Signification de l'Art Nègre dans la Vie du Peuple et pour le Peuple. Rapports: Tome 1.* Paris: Presence Africaine: 147-191.

1970 «Approach to the Study of Non-Western Music». *Music in Tertiary Education (Proceedings of the Conference of the Australian National Commission for UNESCO):* 51-52.

«Music Education in Africa and the West: We Can Learn from Each Other». *Music Educator's Journal* 57(3): 48-55, November.

1971 «History and the Organization of Music in West Africa», in *Essays on Music and History in Africa*, edited by Klaus P. Wachsmann. Evanston, Illinois: Northwestern University Press: 3-25.

«The Linguistic Aspect of Style in African Languages». *Current Trends in Linguistics: Linguistics in Sub-Saharan Africa*, edited by Thomas A. Sebeok. The Hague: Mouton 7: 737-747.

1973 «African Music: An Evaluation of Concepts and Processes», in *Peoples and Cultures of Africa: An Anthropological Reader* edited by Elliott P. Skinner. Garden City: New York: Natural History Press: 580-599.

1974 «Community-Oriented Education of Musicians in African Countries». *International Society for Music Education Yearbook* (Mainz) 2: 38-42.

The Music of Africa. New York: W. W. Norton and Co., Inc.

«The Musical Heritage of Africa», in *Slavery, Colonialism and Racism*, edited by Sidney W. Mintz. New York: W. W. Norton and Co. Inc.: 151-160.

1975 «Music and Dance of the Black Peoples of Africa», in *World Encyclopedia of Black Peoples*. St. Clair Shores, Michigan: Scholarly Press, 1: 67-80.

«Musikerziehung in Afrika und im Westen». *Musik und Bildung* (Mainz) 7(1): 7-11, January.

«The Preservation and Presentation of Traditional Music and Dance: African Cultures». *Les Cahiers Canadiens de Musique* (Montreal) 11-12: 303-315, Summer-Autumn.

1976 «The Place of Traditional Music and Dance in Contemporary African Society». *The World of Music* 18(4): 5-15.

«Traditional Festivals in Ghana and Community Life». *Cultures* (Paris): UNESCO 3(2): 33-44.

1977 «New Perspectives in Music». *International Music Education:* 104-111.

1979 «Gegenseitige Beziehungen von Musik und Tanz». *Neue Zeitschrift für Musik* 140(6): 579-84, November-December.

«The Performing Musician in a Changing Society». *The World of Music* 21(2): 65-74.

1980 «Africa in the Wider World of Music». *The World of Music* 22(3): 19-27.

«African Traditions of Folklore». *International Society for Music Education Yearbook* 7: 157-64.

1981 «The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis». *The World of Music* 23(2): 22-39.

1983 «The Ashanti» and «Drum», in *Man, Myth and Magic: The Illustrated Encyclopedia of Mythology, Religion, and the Unknown*, edited by Richard Cavendis'h. New York: Marshall Cavendish 1: 160-183 / 3: 725-726.

1984 «The Aesthetic Dimension in Ethnomusicological Studies». *The World of Music* 26(1): 3-28.

«Introduction: Trends in African Musicology» (with Jacqueline Cogdell DjeDje). *Selected Reports in Ethnomusicology V: Studies in African Music*. Los Angeles: UCLA Program in Ethnomusicology, Department of Music: ix-xx.

«Universal Perspectives in Ethnomusicology». *The World of Music* 26(2): 3-24.

1985 «Integrating Objectivity and Experience in Ethnomusicological Studies». *The World of Music* 27(3): 3-22.

1986 «African Music and Western Praxis: A Review of Western Perspectives on African Musicology». *Canadian Journal of African Studies* 20(1): 36-56.

«Perspectives on African Musicology», in *Africa and the West: The Legacies of Empires*, edited by Isaac James Mowoe and Richard Bjornson. Westport, Connecticut: Greenwood Press: 215-253.

«Processes of Differentiation and Interdependency in African Music: The Case Study of Asante and Her Neighbours», *The World of Music* 28(2):41-55.

1987 «Music and Religion in Sub-Saharan Africa», in *The Encyclopedia of Religion*, edited by Mircea Liade. London: Macmillan Publishing Company 10: 172-176.

1988 «The Intensity Factor in African Music: A Case Study of the Kpledzoo Festival of the Ga of Ghana», in *Performance in Contemporary African Arts* edited by Ruth M. Stone. Bloomington, Indiana: *Journal of Folklore Research and African Studies Program:* 53-86.

«Observations on the Study of Popular Music in Africa», in *Review of Popular Music* 12: 11-14. International Society for the Study of Popular Music.

«Exploring Intercultural Dimensions of Music in Education». International Society for Music Education. *ISME YEAR BOOK* XV: 96-106.

1989 «The Aesthetic Dimensions of African Musical Instruments», in *Sounding Forms: African Musical Instruments*, ed. Marie-Therese Brincard. New York: The American Federation of Arts.

→ 1990 «Contextual Strategies of Inquiry and Systematization». Charles Seeger Memorial Lecture, *Ethnomusicology* 34(1): 75-97.

1991 «Music and Cultural Policy in Contemporary Africa», in *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, ed. Max Peter Bauman. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verla: 77-94.

1997 *The Play Concept in African Music*, ed. Thomas Vernnum Jr.: The Laura Boulton Ethnomusicology Lecture Series. Phoenix The Heard Museum.

1998 «The Scholarly Study of African Music: A Historical Review», in *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 1 Africa*, ed. Ruth Stone. New York & London: Garland: 13-73.

2001 «Asante» and «Ghana», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, edited by Stanley Sadie. London & New York: Macmillan Publishers, 2: 101-2 / 9: 792-9.

Tullia MAGRINI : *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia.*
Avec des textes de S. Arom, J. Blacking, J. L. Hanna, B. Nettl, A. Seeger, E. Seroussi, M. Slobin, M. Sorce Keller, W. Van Zanten. Turin : Einaudi 2002, 341 p., illustrations, exemples musicaux, références bibliographiques, index des noms.

Le panorama ethnomusicologique italien contemporain se présente – après des années caractérisées par la polarisation des deux écoles, respectivement la romaine ayant à sa tête Diego Carpitella et la bolognaise conduite par Roberto Leydi – avec une présence notoire dans les universités et les institutions. Des ethnomusicologues sont en place dans les Universités de Turin, Milan, Pavie, Bologne, Florence, Rome, Cagliari, Lecce, Palerme. De même, des spécialistes de ce secteur sont présents à différents titres dans plusieurs administrations et institutions publiques. A cette réjouissante distribution sur le territoire correspond une importante production scientifique qui s'étend à tous les domaines de l'ethnomusicologie : l'organologie, l'épistémologie, l'histoire des études, l'analyse des répertoires musicaux, l'ethnomusicologie visuelle, l'étude des cultures musicales propres à l'Italie ou étrangères, et même, dans ces dernières années, des investigations dans l'étude des contextes sonores[1]. En outre, la dynamique des rapports internationaux s'étant intensifiée, l'Italie est devenue un croisement stratégique pour des institutions telles que l'ESEM (*European Seminar in Ethnomusicology*) et l'ICTM (*International Council for Traditional Music*), donnant lieu à des perspectives d'études particulières.

Le livre de Tullia Magrini traduit, dans un certain sens, cette ouverture surtout par le panorama éclectique des points de vue présentés, même s'il se signale par une approche explicitement « américaine ». Ce travail divisé en deux parties, semble se présenter, surtout par son langage très didactique et par le choix et la distribution des thèmes abordés, comme un manuel destiné à des étudiants en ethnomusicologie[2]. L'ouvrage commence par une *Introduction*, en réalité située en premier chapitre, intitulée *Le développement historique des études sur les musiques du monde* (T. Magrini). Il s'agit d'une approche synthétique et panoramique de l'histoire des études ethnomusicologiques extra-italiennes, avec une référence toute particulière aux contextes nord-américains et à l'activité de l'ICTM. On peut s'étonner de l'absence de références au développement des études italiennes et aux deux chefs de file de l'ethnomusicologie en Italie, Carpitella et Leydi, surtout si l'on pense que cette publication s'adresse en priorité à un public italien.

---

1 Le X[e] Séminaire d'ethnomusicologie qui s'est tenu du 22 au 24 janvier 2004 à l'Institut international de musicologie comparée de Venise (Fondation Giorgio Cini), portait ainsi sur « Les espaces sonores de la musique ».

2 Les publications italiennes à caractère didactique sur l'ethnomusicologie ne sont pas nombreuses ; mentionnons cependant : Giannattasio 1992 et Agamennone, Facci, Giannattasio, Giuriati 1991.

La première partie, intitulée « Le travail de l'ethnomusicologue », est subdivisée en cinq chapitres. Le second, « La recherche sur le terrain » (T. Magrini), concerne une des thématiques centrales des disciplines sociales, l'approche directe avec la réalité étudiée – qui constitue l'aspect distinctif de l'anthropologie et, par conséquent, de l'ethnomusicologie. L'auteur avertit d'emblée le lecteur que la réussite du travail sur le terrain dépend des attitudes personnelles du chercheur. Il est néanmoins difficile de dégager les critères valides pour tous : « La recherche sur le terrain est une tâche à laquelle personne ne peut se préparer adéquatement à l'avance et qui dépend en dernière analyse des qualités personnelles [...] de l'ethnomusicologue et de sa capacité d'élaborer l'expérience au fur et à mesure qu'elle s'accomplit » (p. 29). Le langage didactique utilisé et la problématique quelque peu ténue pour un thème aussi délicat amoindrissent l'emprise qu'il pourrait avoir sur un jeune chercheur en train d'organiser son premier travail sur le terrain. Il manque en outre certains aspects particuliers de la recherche ethnomusicologique qui, traités plus adéquatement, pourraient fournir au néophyte quelques notions utiles. En particulier, les aspects techniques de l'enregistrement par exemple, c'est-à-dire le choix et l'utilisation des appareils, l'utilisation et le positionnement des micros, les techniques de prise de son, pour se limiter aux aspects de base, sans entrer dans le domaine du traitement des matériaux sonores enregistrés[3].

Le troisième chapitre, « Ecrire sur la recherche » (A. Seeger), « décrit certains des aspects pratiques inhérents à la publication des résultats de la recherche ethnomusicologique » (p. 50). L'auteur prévient le lecteur du caractère relatif de la recherche ethnographique et des perspectives d'écriture dans la réalisation d'une « œuvre ethnographique ». Ce chapitre, bien structuré, s'organise à partir de quelques questions concernant les objectifs de la publication, les principes éthiques qui devraient guider le chercheur et les modes de présentation les plus courants de la mise en avant des résultats de la recherche. Par exemple, à la question « Pourquoi donc publier ? », l'auteur répond, entre autres, que « au moins aux Etats-Unis, on ne peut ignorer que le but d'une publication peut être l'obtention d'un poste à l'Université ou d'une promotion ou autre récompense. La recherche et les publications sont considérées comme les jalons du savoir et sont requises par beaucoup d'universités » (p. 52). On pourrait se demander dans quelle mesure des publications scientifiques italiennes entrent ici en ligne de compte.

Les réponses aux questions « Avec qui publier ? » et « Pour qui produire ? » sont stimulantes ; elles guident le lecteur vers d'importantes considérations sur l'éthique, cruciales dans le milieu des disciplines sociales, dans la mesure où il s'agit d'y étudier les êtres humains et leurs cultures : « les chercheurs doivent éviter de nuire ou de causer des dommages étant donné que le développement du savoir

---

3 Dans le contexte des études italiennes, ces aspects ont été traités par exemple dans *Nuove tecnologie e documentazione etnomusicologia* 1990, avec des textes, entre autres, de Simha Arom, Hugo Zamp, Karl Signell.

amène parfois un changement qui peut être positif ou négatif pour les personnes avec lesquelles on a travaillé» (p. 57).

Le quatrième chapitre, *La transcription* (S. Arom), situe clairement la pratique de la transcription musicale dans le travail de l'ethnomusicologue, telle que la conçoit Arom, qui a déjà écrit à plusieurs reprises sur le même sujet. «La transcription s'impose comme une étape fondamentale et indispensable dans l'étude du matériau sonore: en effet, elle équivaut à une première étape de l'analyse, dans la mesure où elle implique une série d'opérations préliminaires comme la distinction des hauteurs et le choix de l'organisation temporelle» (p. 70). Le chapitre examine les différentes phases du processus de transcription en attirant l'attention sur le fait qu'il s'agit d'une démarche très personnelle: «La transcription est un acte subjectif car il implique des choix. [...] *Autrement dit, chaque transcription finit par être, inévitablement, une interprétation*» (p. 72).

Le cinquième chapitre, «L'analyse» (T. Magrini) vient se greffer sur le précédent. Suivant l'histoire de la discipline, ce sont surtout les différentes formes de «traductions», du musical à l'écrit, utilisées pour analyser les formes de la musique, qui sont envisagées pour en arriver aux analyses personnelles de l'auteure, qui propose une lecture psychologique et psychanalytique des produits sonores.

Le sixième chapitre, «L'étude des textes verbaux» (T. Magrini), se penche sur l'aspect verbal de la musique et sur le contenu des textes des chants, domaine qu'on ne peut, selon l'auteure, négliger pour comprendre ce que veut dire «le sens du faire de la musique» (p. 130). Différentes formes chantées, tant italiennes qu'étrangères, sont examinées en montrant comment la compréhension des chants requiert parfois une profonde connaissance du contexte anthropologique dans lequel ils existent, ainsi que la connaissance de techniques d'élaboration des vers et des strophes. La *castellana* italienne, le *rizitiko* grec, la *ghinnawa* égyptienne sont autant d'exemples d'élaboration dans la versification des textes verbaux, qui génèrent des formes et donnent lieu à des comportements particuliers dans chaque culture musicale locale, déterminant, selon Magrini, un langage pour «initiés», qui n'est compréhensible qu'à l'intérieur du cercle restreint de la communauté. On pourrait objecter que la complexité particulière avec laquelle peuvent être élaborés les textes verbaux des chants est un phénomène qui relève du caractère spécialisé du faire de la musique, qui n'exprime pas un code secret, lequel ne peut d'ailleurs être révélé à aucun niveau de conscience. Les *raga* indiens pour *sitar*, les *balli sardi* pour *launeddas*, les *castellane* des Marches pour *organetto*, les *pibroch* écossais pour cornemuse et ainsi de suite, expriment un niveau aussi élevé de complexité dans le lexique musical, et ne font pas pour autant partie d'un langage accessible aux seuls initiés. On pourrait ajouter que l'élaboration plus ou moins sophistiquée d'un texte verbal se situe dans le contexte d'une exécution musicale, en d'autres termes, c'est l'ensemble texte verbal – texte musical, défini par Diego Carpitella comme «codes croisés», qui génère la forme chantée. Aucun chanteur ne réciterait jamais le texte d'un chant avec toutes les répétitions, ruptures de vers et de syllabes etc., qui apparaissent pourtant dans l'exécution. Il est donc

surprenant que l'analyse des textes verbaux soit proposée comme une étude à mener une fois encore sur la seule base de la dynamique psychique qui génèrerait les textes mêmes, sans faire référence à la musique sur laquelle ils se sont modelés[4].

La seconde partie du volume, «Perspectives et champs de l'ethnomusicologie» comporte neuf chapitres. Le septième, «Quelles musiques» (M. Slobin), s'intéresse aux champs étudiés par l'ethnomusicologie, en précisant que l'objet de la discipline est la musique en tant que fait culturel car l'ethnomusicologie ne s'occupe pas seulement de cultures exotiques, mais aussi de la *pop music* et du phénomène plus récent de la *world music*, et la dynamique entre local et global qui en résulte, qu'on ne saurait négliger pour comprendre ce phénomène[5]. L'auteur formule clairement son propos en faisant appel à certains exemples tirés de ses propres recherches en Afghanistan et en Asie centrale, sur la culture populaire judéo-américaine et sur la culture musicale *Klezmer*.

Le chapitre huit, «Rôles pour la musique» (T. Magrini), développe la question de la fonction attribuée à la musique dans les différentes cultures musicales. Le lien entre musique et identité est le thème du chapitre neuf, «La musique comme représentation et affirmation d'identité» (M. Sorce Keller). L'auteur traite un des sujets centraux de l'anthropologie culturelle. Les questions ayant trait à l'identité sont, en effet, à la base de la notion même d'anthropologie culturelle, puisqu'elles se réfèrent aux façons dont les êtres humains se perçoivent et perçoivent les autres. La musique est un des biais par lesquels on construit le sens d'appartenance à un lieu, à un groupe, à une communauté et aussi le sens d'exclusion[6]. L'auteur traite la question dans une perspective nettement sociologique, qui tend à mettre en relief des aspects socio-économiques ou ayant trait aux différences de générations dans l'utilisation de la musique, comme c'est le cas des cultures de jeunes qui, selon la belle expression de Franco Ferrarotti, «n'écoutent pas la musique, mais l'habitent» (1995: 5). Son étude des représentations symboliques du fait musical est plus franchement anthropologique, par exemple pour ce qui est du rapport musique-religion.

Dans le neuvième chapitre, «Musique et genre» (T. Magrini), orienté dans la perspective des *gender studies*, on trouve certaines représentations liées aux genres sexuels dans l'expressivité musicale. Le onzième chapitre, «La biologie du faire musical» (J. Blacking), déjà publié sous d'autres auspices, ouvre au lecteur l'horizon déjà bien connu du grand savant disparu en 1990. Le douzième chapitre, «La musique et le transcendant» (E. Seroussi), introduit à la présence multiforme de la musique dans les contextes religieux: le rapport entre musique et rite, le rapport de la musique avec certaines religions spécifiques, la musique et l'éducation religieuse, le rôle symbolique de la musique dans l'horizon religieux. Le thème, d'un grand

4 L'ethnomusicologie italienne s'interroge depuis longtemps sur la question centrale de l'étude des chants populaires. Cf. Ricci & Tucci 1984, *Il verso cantato* 1994, Ricci & Tucci 1997; Agamennone et Giannattasio ed. 2002.

5 *World music. Globalizzazione, identità musicali, diritti, profiti,* 2003.

6 Cfr. Stokes ed. 1994.

intérêt, est introduit par quelques questions préliminaires importantes touchant à la dialectique son-rituel qui élargissent la notion même de musique : « Dans beaucoup de systèmes de croyance on attribue des origines sacrées au son en général, pas seulement à la musique, si bien que la sacralité elle-même assume par conséquent un caractère sonore » (p. 256).

« Le rapport entre le présent et le passé » (B. Nettl) est le titre du treizième chapitre qui présente certaines réflexions de l'auteur (déjà publiées ailleurs) à propos de la question délicate des changements et des persistances des formes musicales, de l'utilisation des instruments, du passé à aujourd'hui. Le chapitre, agréable à lire, est conçu selon une forme très efficace du point de vue didactique : à chaque thème proposé correspond un exemple appelé *excursion*.

Le quatorzième chapitre, « La danse » (J. L. Hanna), déjà connu, aborde le sujet d'un point de vue ethnomusicologique, l'auteure estimant que jusqu'à présent « la danse dans les cultures non occidentales et traditionnelles a été l'objet de recherches surtout de la part des anthropologues » (p. 294). « La musique et la danse sont similaires (p. 299) soutient Hanna, qui expose une série d'arguments en faveur de cette thèse : « L'élément clé de la danse, le mouvement du corps, est aussi élément de l'exécution musicale, alors que la musique n'est pas une composante nécessaire de la danse. Le mouvement ne se vérifie pas séparément du son, alors que, dans la danse, le son peut être issu du mouvement. La danse et la musique font l'une et l'autre usage du temps, de l'espace, de la dynamique du corps humain » (299). Finalement, dans le quinzième chapitre, « Le théâtre musical » (W. Van Zanten), on étudie le lien qui, dans de nombreuses cultures, lie la musique à la représentation théâtrale.

Le parcours vaste, bien qu'évidemment non exhaustif, du volume – il manque par exemple l'organologie et un vaste secteur d'études ethnomusicologiques, en particulier celui de l'Europe continentale et méditerranéenne – construit comme une œuvre polyphonique avec des contributions écrites par de nombreux auteurs, fait que l'ouvrage s'adresse à un public varié, comme le souhaite explicitement Seeger (p. 54) : des étudiants universitaires, auxquels il semble destiné en premier lieu, à l'amateur des musiques du monde, un peu moins aux chercheurs. Mais justement, l'orientation du volume, fortement marquée par l'approche pragmatique américaine – accentuée par l'utilisation d'un lexique technique anglophone même là où il n'est pas nécessaire – risque de donner de la discipline une image mécanique et, d'une certaine façon, réductrice de sa véritable complexité, malgré le panorama dense que proposent les articles du volume.

Du point de vue éditorial on notera qu'un livre construit en rassemblant des contributions d'auteurs différents devrait avoir un éditeur et non être présenté comme l'œuvre d'un unique auteur, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'auteurs de renom international, comme c'est ici le cas. Tout au long du texte, on retrouve d'ailleurs de fréquentes « notes de l'éditeur » qui ne trouvent pas de répondant.

Antonello Ricci

Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Références bibliographiques

AGAMENNONE Maurizio, Serena FACCI, Francesco GIANNATTASIO et Giovanni GIURIATI
1991 *Grammatica della musica etnica.* Roma: Bulzoni.

AGAMENNONE Maurizio et Francesco GIANNATTASIO ed.
2002 *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica.* Padova: Il Poligrafo.

Collectif
1989 «Nuove tecnologie e documentazione etnomusicologica». Culture musicali VIII n.s.: 15-16.
1994 *Il verso cantato. Atti del seminario di studi (aprile-giugno 1988).* Roma: Università degli Studi di Roma «La Sapienza».
2003 «World music. Globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti». *EM. Rivista degli Archivi di etnomusicologia*, 1 n.s.

FERRAROTTI Franco
1995 *Homo sentiens. Giovani e musica.* Napoli: Liguori.

GIANNATTASIO Francesco
1992 *Il concetto di musica.* Roma: NIS.

RICCI Antonello, TUCCI Roberta
1984 «Il canto alla lunnuvucchisa. Analisi del testo verbale», *Culture musicali* III, 5-6: 199-268.
1997 *I «Canti» di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese.* Lamezia Terme: AMA Calabria.

STOKES Martin ed.
1994 *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place.* Oxford: Berg.

Polo VALLEJO: ***Mbudi mbudi na mhanga. L'univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie.***
Polo Vallejo, 2004. 198 p. Edition trilingue espagnol, anglais, français; illustrations et photographies noir et blanc et couleurs, transcriptions musicales, glossaire, bibliographie, discographie, accompagné de deux CD (57'41" et 76'06").

Disons-le d'emblée, *Mbudi mbudi na mhanga*, consacré à l'univers musical de l'enfance des Wagogo gogo de Tanzanie, est un ouvrage d'une rare qualité. Il bénéficie tout d'abord d'une édition extrêmement soignée, qui fait la part belle aux illustrations: il comporte cent soixante-dix photos en couleurs et dix-sept en noir et blanc, présentées dans des formats variés qui vont de la pleine page aux simples vignettes. Ces dernières sont accolées en bas de page pour évoquer l'univers culturel et matériel des Wagogo, ou présentées sous forme de mosaïque pour retracer par exemple – de manière tout à fait explicite bien qu'en l'absence de tout commentaire – la fabrication d'un tambour en forme de sablier (p. 112). L'ingéniosité dont fait preuve ce procédé irrigue d'ailleurs toute la conception graphique de l'ouvrage: en sus de quelques

Références bibliographiques

AGAMENNONE Maurizio, Serena FACCI, Francesco GIANNATTASIO et Giovanni GIURIATI
1991 *Grammatica della musica etnica.* Roma: Bulzoni.

AGAMENNONE Maurizio et Francesco GIANNATTASIO ed.
2002 *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica.* Padova: Il Poligrafo.

Collectif
1989 «Nuove tecnologie e documentazione etnomusicologica». Culture musicali VIII n.s.: 15-16.
1994 *Il verso cantato. Atti del seminario di studi (aprile-giugno 1988).* Roma: Università degli Studi di Roma «La Sapienza».
2003 «World music. Globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti». *EM. Rivista degli Archivi di etnomusicologia*, 1 n.s.

FERRAROTTI Franco
1995 *Homo sentiens. Giovani e musica.* Napoli: Liguori.

GIANNATTASIO Francesco
1992 *Il concetto di musica.* Roma: NIS.

RICCI Antonello, TUCCI Roberta
1984 «Il canto alla lunnuvucchisa. Analisi del testo verbale», *Culture musicali* III, 5-6: 199-268.
1997 *I «Canti» di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese.* Lamezia Terme: AMA Calabria.

STOKES Martin ed.
1994 *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place.* Oxford: Berg.

Polo VALLEJO: ***Mbudi mbudi na mhanga. L'univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie.***
Polo Vallejo, 2004. 198 p. Edition trilingue espagnol, anglais, français; illustrations et photographies noir et blanc et couleurs, transcriptions musicales, glossaire, bibliographie, discographie, accompagné de deux CD (57'41" et 76'06").

Disons-le d'emblée, *Mbudi mbudi na mhanga*, consacré à l'univers musical de l'enfance des Wagogo gogo de Tanzanie, est un ouvrage d'une rare qualité. Il bénéficie tout d'abord d'une édition extrêmement soignée, qui fait la part belle aux illustrations: il comporte cent soixante-dix photos en couleurs et dix-sept en noir et blanc, présentées dans des formats variés qui vont de la pleine page aux simples vignettes. Ces dernières sont accolées en bas de page pour évoquer l'univers culturel et matériel des Wagogo, ou présentées sous forme de mosaïque pour retracer par exemple – de manière tout à fait explicite bien qu'en l'absence de tout commentaire – la fabrication d'un tambour en forme de sablier (p. 112). L'ingéniosité dont fait preuve ce procédé irrigue d'ailleurs toute la conception graphique de l'ouvrage: en sus de quelques

dessins originaux, réalisés à l'ocre et aux crayons de couleur par de jeunes Wagogo, de nombreuses illustrations viennent ponctuer le texte, que ce soit entre les différentes parties ou en filigrane de certaines d'entre elles, évoquant ainsi un livre pour enfants. Cette dernière impression est renforcée par l'omniprésence de la couleur, dont la palette oscillant autour des ocres confère à l'ensemble une grande unité.

C'est également grâce à la couleur que se distinguent avec aisance les trois versions linguistiques. Le texte trilingue (espagnol, anglais, français) est en effet agencé selon une astucieuse disposition en trois colonnes contiguës qui permet la distribution des exemples (cartographiques ou musicaux) au sein de l'une ou l'autre des versions, en fonction de la place disponible. Il convient de souligner ici l'effort consenti par l'auteur/éditeur pour réaliser cette publication trilingue, qui devrait assurer à l'ouvrage la plus large diffusion – même si la traduction française s'avère moins idiomatique que la version anglaise.

Si la forme de l'ouvrage évoque celle d'un livre pour la jeunesse, c'est parce que son contenu est justement dédié à l'univers musical de l'enfance. Et c'est pour la même raison que le livre débute par une chantefable qui lui donne son titre, *Mbudi mbudi na mhanga* (« La chauve-souris et l'oryctérope »), qui fut par ailleurs le tout premier contact musical de l'auteur avec les enfants. Mais qu'on ne s'y trompe pas : s'il est dédié aux musiques exécutées par et pour les enfants, le contenu du livre s'avère d'une grande richesse et d'une parfaite rigueur scientifiques. En fin pédagogue, Polo Vallejo nous introduit de la sorte dans la complexité de l'univers musical des Wagogo gogo, les pièces pour enfants présentant nombre de traits caractéristiques de celles réservées aux adultes. L'auteur confirme d'ailleurs dès l'introduction que l'étude du répertoire enfantin lui a permis de répondre à des questions fondamentales relatives aux techniques plurivocales, qu'elles soient ou non polyphoniques : « Les deux aspects – polyphonies et répertoire d'enfants – se sont convertis en deux visions interconnectées de la même réalité » (p. 18).

Passée l'introduction, le livre s'articule en cinq chapitres, consacrés respectivement à l'habitat et la culture des Wagogo (I), à l'univers musical de l'enfance (II), à la systématique musicale (III) et aux transcriptions de la plupart des chants d'enfants (IV), le dernier chapitre étant dévolu aux éléments techniques que sont le glossaire, l'index des CD, la bibliographie et la discographie (V). Ces différentes parties sont liées entre elles par dix courts textes plus personnels, intitulés « Notes de terrain », qui apportent un regard moins académique – mais encore une fois très didactique – sur le travail du chercheur, et qui mêlent habilement anecdotes plaisantes et réflexions beaucoup plus profondes, issues de ce que l'auteur qualifie de « choc frontal – et amical – entre deux façons de concevoir la réalité » (p. 17). Ce sont en fait de véritables leçons d'ethnomusicologie de terrain, qui ont trait tour à tour à l'état d'esprit qui anime le chercheur dans cette phase particulière du travail (note 1), aux différents aspects de l'enquête (notes 2, 3, 7, 8 et 9), au décalage culturel entre ethnomusicologue et musiciens (notes 4 et 5) et à l'apprentissage (note 6). Quant à la dernière note (10), elle tempère l'enthousiasme caractéristique

de la première d'entre elles – « J'ai l'impression qu'il n'y a pas un jour sans musique à Nzali » (p. 24) – d'une note teintée de quelque peu de pessimisme : à l'occasion du passage au village d'un marchand ambulant ayant apporté des piles, toutes les radios se mirent un jour à fonctionner et plus aucune autre source sonore ne se fit entendre ; bien entendu, une fois les piles usées, « la musique inonda de nouveau l'air de Nzali » (p.107). Mais cette anecdote, significative de l'évolution des modes de vie, pose ici implicitement la question de la pérennité des répertoires et de leur transmission. Cette question de la vitalité de la musique, qui ouvre et clôt le livre, apparaît également comme une métaphore traduisant l'évolution de l'état d'esprit du chercheur qui, à force de contacts répétés et raisonnés avec une culture musicale qui n'est pas la sienne, passe nécessairement de la fougue des premières découvertes à une réflexion plus mature fondée sur l'expérience acquise.

Les deux premiers chapitres ont pour objectif de fournir toutes les informations pertinentes relatives au contexte socioculturel de la musique : ce sont des modèles du genre, chacun procédant du général au particulier. Le premier chapitre nous amène progressivement de l'histoire de la Tanzanie à la vie des enfants de Nzali – village où furent enregistrés la majorité des pièces présentées ici –, après avoir brossé un tableau d'une grande concision de la culture matérielle et symbolique des Wagogo. Le deuxième chapitre précise la place de la musique dans la société ainsi que la part qui y est réservée aux enfants, grâce notamment à un schéma récapitulatif très informatif (p. 70). Sont décrits les répertoires relatifs aux berceuses (*kunhembula mwana*), aux chantefables (*simu*), aux chansons et jeux d'enfants (*nyimbo za wadodo*) – parmi lesquels figurent les pièces pour xylophone et hochet (*mkwajungoma* et *kayamba*) – ainsi qu'au rite d'initiation (*makumbi*). Ce dernier représente le répertoire le plus important de tout le patrimoine musical des Wagogo gogo, tant par sa valeur symbolique que par l'abondance des chants qui y figurent. Il se compose de chants collectifs à deux voix, *a cappella*, accompagnés de battements de main et de mouvements de la tête et des bras, dont les textes en langage métaphorique décrivent les différents moments du rite. Le chapitre se poursuit par la description des conditions d'apprentissage de la musique, qui s'effectue tout d'abord par l'intermédiaire du contact maternel, puis par observation et imitation, et s'achève sur un court paragraphe abordant un aspect essentiel de la musique des Wagogo : son caractère collectif.

Le troisième chapitre est consacré à la systématique musicale. La précision des informations qui y figurent est sans conteste sous-tendue par un travail analytique de fond relatif à la totalité du répertoire wagogo. En quelques pages sont ainsi définies les caractéristiques essentielles de ces musiques : instrumentarium, chorégraphie, aspects rythmiques (pulsation, métrique, accompagnement rythmique des chansons), échelles musicales, aspects mélodiques et harmoniques, structures formelles et variations, plurivocalité et parties constitutives. Quels que soient les traits décrits – dont les plus saillants sont l'omniprésence du chant en intervalles parallèles, le recours à des échelles pentatoniques avec triton, une forte propension à la contramétricité ou encore la variété des modes d'organisation du

matériau mélodique entre soliste et chœur – les explications sont parfaitement claires, et ce malgré la concision du propos. Seule subsiste une ambiguïté dans le court passage relatif à l'aspect symétrique ou asymétrique des périodes et sa relation à la structure bipartite des chants (p. 99). Quant aux exemples, ils sont tous choisis dans les répertoires enfantins et renvoient à la fois aux transcriptions des chants et à leur version sonore, qui figure sur l'un des deux CD encartés.

Et c'est là une autre des vertus de *Mbudi mbudi na mhanga :* mettre à la disposition du lecteur une documentation d'une très grande richesse. Figurent ainsi dans le quatrième chapitre pas moins de cinquante-six transcriptions de chants d'enfants, toutes présentées sur le même modèle dont les principes sont explicités en début de chapitre. Notons qu'une transcription sous forme paradigmatique aurait certainement permis de rendre encore plus explicite la structure interne des chants, indiquée ici par des lettres. De même, un index des transcriptions, corrélé à celui des deux disques, simplifierait le va-et-vient entre texte, transcriptions et exemples sonores.

Ces restrictions mises à part, les enregistrements complètent de façon remarquable le propos de l'auteur en ce qu'ils nous donnent à apprécier soixante-sept courts extraits de chantefables, devinettes, contes, chants et pièces pour xylophones – dont les enfants sont de véritables virtuoses. Mais ce qui singularise encore l'ouvrage, c'est l'idée qu'a eue Polo Vallejo de faire figurer chaque chant dans une double version : sa version originale, enregistrée avec un chœur d'enfants, et une version chantée par une soliste qui matérialise la pulsation par des battements de main. Outre que ce procédé témoigne du constant souci didactique de l'auteur, il prouve de façon indubitable la nécessité de disposer de la battue afin de pouvoir effectuer une transcription qui soit à même de rendre compte de la manière dont les tenants de la tradition conçoivent l'organisation temporelle de leur musique. Par ailleurs, le fait que les deux versions ne soient pas chantées par le même effectif, s'il peut troubler au premier abord, nous offre des renseignements supplémentaires sur la manière dont est conçue la répartition des éléments mélodiques et textuels prépondérants entre les deux voix, puisque la version soliste en propose une synthèse.

Que ce soit du point de vue de l'édition, des illustrations, des enregistrements, du contenu scientifique, de la concision ou de la clarté de l'exposé, *Mbudi mbudi na mhanga* est un ouvrage d'une valeur remarquable. Ne prétendant pas répondre aux critères de publication scientifique habituels, il s'avère un modèle de vulgarisation de la recherche. Servi par des qualités pédagogiques et une sensibilité indéniables, il autorise par ailleurs une lecture à plusieurs niveaux qui s'adresse tant aux chercheurs, aux étudiants, aux pédagogues qu'aux simples amateurs.

On l'aura compris, ce livre-disque, publié à compte d'auteur, devrait connaître le succès qu'il mérite et figurer bientôt dans toutes les bibliothèques de ceux qui s'intéressent, peu ou prou, à l'univers des musiques de tradition orale.

Fabrice Marandola

I Wayan DIBIA: *Kecak: The Voice Chant of Bali.*
Denpasar: Hartanto Art Books Studio 2000. 92 p. 25 photos et illustrations, transcriptions musicales, lexique et bibliographie sélective.

Dans les pages de ce petit livre acheté un peu à la va-vite dans un «tourist bookshop» d'Ubud, haut lieu du tourisme culturel balinais, je ne m'attendais pas à trouver autre chose qu'un survol rapide de ce phénomène culturel si particulier et si complexe qu'est le *kecak*. Mais à plus d'un égard, cet ouvrage mérite attention. Tout d'abord – ce n'est peut-être qu'un détail, mais il est d'importance – il a été publié (1996) puis réédité (2000) par une maison d'édition balinaise de Denpasar, capitale de l'île. Son auteur, I Wayan Dibia, est un musicologue du cru, directeur du Conservatoire des arts de la scène (STSI [1]) dans cette même ville. Encore de nos jours, malgré un développement certain de cette discipline dans «les pays du Sud», l'ethnomusicologie reste le plus souvent affaire occidentale, et bien plus encore en ce qui concerne l'édition de livres. Mais Bali est justement un lieu où, depuis presque quarante ans, se développe une musicologie institutionnelle de qualité au travers des collèges et conservatoires musicaux. Un effort assez soutenu est fourni pour inventorier, décrire, produire, et parfois sauvegarder, non seulement les genres musicaux principaux, mais aussi les styles régionaux. Et il est heureux de voir que, même dans une mesure restreinte et avant tout à destination d'un public étranger, des livres de la qualité de celui-ci sont maintenant publiés localement.

Un autre intérêt de ce texte est qu'il aborde le *kecak* dans une vision diachronique, de ses origines rituelles présumées à sa création en tant que spectacle vivant, jusqu'à quelques-uns de ses développements les plus contemporains. Qui plus est, l'auteur nous en donne une vision où le recul et la rigueur du regard scientifique sont nourris d'une expérience «de l'intérieur» peu commune. I Wayan Dibia participe en effet, depuis plus de trente ans, non seulement à l'étude et à la description de ce genre, mais aussi à son développement en tant que metteur en scène de spectacles. Soulignons d'ailleurs que c'est un genre musico-théâtral qui, depuis sa création, et par sa nature de tradition réinventée et devenue séculière, a peut-être plus facilement permis les réinterprétations contemporaines. Il n'est peut-être pas de meilleur exemple de tradition musicale en transition, pour ne pas dire en constante réinvention, que le *kecak*. En effet, comme le souligne l'auteur, «même si le *kecak* fut développé dans les années 1930, avant tout comme un spectacle pour touristes, il continue à cultiver l'esprit de la culture balinaise ancestrale» (p. 3). Pour mieux saisir de quoi il est question, évoquons brièvement le *kecak* et ses origines.

I Wayan Dibia nous rappelle tout d'abord que *kecak*, au-delà de quelques interprétations locales plus poétiques ou légendaires, peut simplement se traduire

1 *Sekolah Tinggi Seni Indonesia.*

par « faire *cak* ». La syllabe *cak* (prononcez « tchak ») étant une onomatopée sans signification apparente, dont la brièveté permettrait simplement une plus grande virtuosité dans les polyrythmies en hoquet exécutées par le chœur[2]. Ce dernier se compose d'un groupe de soixante-dix à parfois cent hommes, installés en demi-cercles ou en cercles concentriques, qui se partagent jusqu'à quatre phrases rythmiques distinctes, de deux, quatre, ou huit temps, chantées simultanément. En résulte un entrelacs complexe de rythmes vocaux monophoniques à l'unisson, avec une voix « métronome » qui scande inlassablement le temps de la mesure sur la syllabe *pung* ou *puk*. Outre ces polyrythmies, le chœur chante parfois, toujours en utilisant des onomatopées, de courtes mélodies répétitives, ainsi que des effets rythmiques de « break » ou d'appel. Les aspects mélodique et rythmique sont dirigés par des chefs de chœur différents, souvent assis près du chanteur « métronome » pour faciliter la cohésion rythmique de l'ensemble. Au sein du chœur, un narrateur – le *dalang* – raconte l'épopée qui est jouée par des acteurs costumés évoluant au centre des cercles concentriques des chanteurs, le plus souvent un épisode ou l'autre du Ramayana. Afin de renforcer l'effet dramatique de certaines scènes, ou encore comme intermède entre les actes, deux solistes, un homme et une femme (la seule présente dans le chœur), chantent à tour de rôle des chants narratifs. Toutes les parties chantées, qu'elles soient narratives ou onomatopéiques, ainsi que les mouvements du chœur, sont là pour accompagner, souligner et enrichir l'action dramatique des acteurs.

Outre des éléments clairs d'analyse musicologique des structures des polyrythmies vocales, des échelles utilisées par les chanteurs, ou du rôle des différents intervenants du chœur, l'auteur nous présente quelques données scénologiques relatives à la disposition des chanteurs dans le cercle, aux mouvements du chœur, ainsi qu'aux principaux mouvement de danse des personnages de l'épopée mise en musique. Sans oublier une description courte mais précise des masques, des costumes et des éclairages. Une importance particulière revient aux termes vernaculaires désignant tous ces rôles, gestes, mouvements ou personnages, qui donnent parfois au texte un aspect un peu trop lexical.

Comme il a été signalé plus haut, le *kecak* a été élaboré dans les années 1930 et s'est développé en tant qu'attraction pour un tourisme déjà assez important, même s'il n'était qu'embryonnaire. Les origines dont il est issu, les danses de transe d'un rituel appelé *sanghyang*, sont difficilement situables. Dans les deux villages où il est encore sporadiquement pratiqué à des fins d'exorcisme, un chœur d'homme faisant du *kecak* répond à un chœur de femmes, dont les chants sont à texte. Cet accompagnement musical semble provoquer et soutenir la transe de jeunes vierges figurant des nymphes – le *sangyang dedari* – ou encore celle d'hommes aux costumes figurant des chevaux – le *sangyang jaran* – qui foulent

---

2 Dans le déroulement du spectacle, le *a* est par ailleurs parfois remplacé brièvement par les voyelles *e* (« *cek* ») ou *o* (« *cok* »).

au galop un feu de braises. Mais ces formes rituelles ont, à ces rares exceptions près, complètement disparu.

La version du *kecak–Ramayana* a été inventée par un artiste-peintre hollandais du nom de Walter Spiess. Il était à l'époque consultant pour une maison de production de films tournant une sorte de reportage-portrait de l'île qui allait s'appeler « L'île des démons »[3]. Spiess pensa qu'en raccourcissant le rituel du *sangyang* et en lui ajoutant des épisodes du Ramayana, cela créerait un nouveau genre dramatique qui serait plus excitant pour le public européen du film. Moitié rituel aux allures primitives, moitié théâtre costumé flamboyant, l'esthétique mise en place par Spiess semblait convenir à merveille à l'imaginaire exotique occidental. Et les Balinais ne furent pas en reste, adoptant la nouvelle forme avec enthousiasme et la développant jusqu'à nos jours. Dans cette version réarrangée, le chœur d'hommes sera augmenté et complexifié, celui des femmes étant, comme nous l'avons vu plus haut, réduit à une seule chanteuse, et les transes remplacées par des scènes de théâtre. Le feu du *sangyang jaran* sera remplacé par une figuration d'arbre dont chaque branche se termine par une lampe à huile. Après moins d'un siècle, le *kecak* et devenu un art traditionnel à part entière aux yeux des Balinais et des touristes. Des versions multiples ont été mises en scène, réunissant parfois jusqu'à mille choristes comme dans une des productions de l'auteur I Wayan Dibia.

Un aspect intéressant que j'ai personnellement pu observer dans les récents développements du *kecak* « pour touristes » est la réintroduction progressive de l'aspect rituel d'origine. D'une part, des éléments des danses de *sangyang* sont à nouveau mis en scène dans le spectacle, qui commence bien par un épisode du Ramayana[4], mais, une fois celui-ci terminé, on mime alors quelques instants de la transe des vierges et de celle des cavaliers piétinant le feu, sur l'accompagnement d'un chœur élargi de femmes. Autre observation faite dans le village de Pengosekan proche d'Ubud, un *kecak-Ramayana*, dans sa forme réinventée, fut intégré comme partie constitutive d'un rituel appelé *odalan*, sorte d'anniversaire du temple de la communauté. Donné dans l'enceinte extérieure du temple et destiné aux habitants du village, le *kecak-Ramayana* semblait avoir retrouvé sa dimension rituelle.

Outre certains éléments intéressants comme la description minutieuse d'une performance standard du « rapt de Sita »[5], ou encore une liste des principaux groupes de *kecak* aujourd'hui en activité, il faut souligner un dernier aspect intéressant de ce livre : la description des autres ensembles vocaux de l'île. Il existe en effet trois autres genres qui n'ont été, à ma connaissance, que très peu décrits jusqu'à présent : le *cakepung*, le *renganis* et le *genjek*. Ce sont des expressions

---

3 Walter Spiess et Victor von Plessen : *Die Insel der Dämonen (Black Magic)*, 1933 (80')

4 Le plus classique étant « le rapt de Sita ».

5 Même si les belles photos sont malheureusement en noir et blanc, ce qui nous fait manquer la splendeur colorée des costumes.

populaires, régionales pour les deux premières, qui emploient aussi la polyrythmie a cappella, l'imitation vocale des *gamelan* de bronze par onomatopées, tout en y ajoutant des chants populaires, des blagues et/ou la récitation d'histoires ou de poésie. Certaines sont plus anciennes que le *kecak*: le *cakepung* remonterait par exemple au XVII[e] siècle, alors que le *renganis* ne serait apparu que dans les années 1950. Quant au *genjek*, issu du *cakepung*, c'est la forme la plus populaire à l'heure actuelle. L'ajout d'une partie sur ces genres particuliers lors de la réédition de l'ouvrage montre bien l'intérêt que commencent à y porter les musicologues balinais.

Ces formes vocales, autant que le *kecak*, subissent ainsi en permanence les va-et-vient de la culture balinaise, les réinterprétations, les variations et les inventions, le plus souvent avec ingéniosité. Je conclurai sur une dernière anecdote qui me paraît significative. Dans un petit village du Nord-Est de l'île, j'eus la chance d'être invité un soir à participer à une fête entre amis dans la maison d'un pêcheur, située au bord de la mer. Le vin de palme (*tuak*) présent en quantité, les rires, les blagues et le *genjek* chanté jusqu'au bout de la nuit en firent une soirée mémorable. J'appris que cette fête était motivée par le départ de mon hôte, qui avait récemment vendu sa maison à un promoteur touristique. Aujourd'hui, il chante toujours le *genjek* avec ses amis... mais pour les touristes, sur la terrasse du restaurant gastronomique qui a remplacé sa maison !

Patrik Vincent Dasen

François AUBOUX: *L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord.*
Paris: Minerve, 2003. 220 p. Collection *Musique Ouverte*.

Cet ouvrage posthume, publié six ans après la disparition soudaine de son auteur, s'inscrit avec bonheur dans l'univers très restreint des livres écrits en langue française sur la musique indienne. Le fait mérite d'être salué, d'autant plus qu'il ne s'agit pas ici d'une énième introduction théorique à l'art musical hindoustani comme il en existe tant dans la littérature anglophone, mais de la réflexion pragmatique et éclairée d'un musicien accompli. La personnalité attachante de François Auboux, c'était aussi celle d'un sitariste passionné, également chroniqueur talentueux, homme de radio et conseiller artistique qui consacra trente ans de sa vie à l'étude de cette tradition musicale. Baigné dans une atmosphère familiale où la musique occupait une place privilégiée, il était avant tout devenu un homme d'expérience et d'ouverture. Chez lui, le *sitar*, qu'il avait étudié auprès des plus grands, côtoyait en bonne intelligence le synthétiseur et l'informatique musicale.

L'Art du raga est le fruit d'une longue expérience doublée d'un regard transculturel perspicace qui met en lumière bien des aspects peu ou mal connus de la musique de l'Inde du Nord. Il y a quelques années déjà, les amateurs de musique

populaires, régionales pour les deux premières, qui emploient aussi la polyrythmie a cappella, l'imitation vocale des *gamelan* de bronze par onomatopées, tout en y ajoutant des chants populaires, des blagues et/ou la récitation d'histoires ou de poésie. Certaines sont plus anciennes que le *kecak*: le *cakepung* remonterait par exemple au XVII[e] siècle, alors que le *renganis* ne serait apparu que dans les années 1950. Quant au *genjek*, issu du *cakepung*, c'est la forme la plus populaire à l'heure actuelle. L'ajout d'une partie sur ces genres particuliers lors de la réédition de l'ouvrage montre bien l'intérêt que commencent à y porter les musicologues balinais.

Ces formes vocales, autant que le *kecak*, subissent ainsi en permanence les va-et-vient de la culture balinaise, les réinterprétations, les variations et les inventions, le plus souvent avec ingéniosité. Je conclurai sur une dernière anecdote qui me paraît significative. Dans un petit village du Nord-Est de l'île, j'eus la chance d'être invité un soir à participer à une fête entre amis dans la maison d'un pêcheur, située au bord de la mer. Le vin de palme (*tuak*) présent en quantité, les rires, les blagues et le *genjek* chanté jusqu'au bout de la nuit en firent une soirée mémorable. J'appris que cette fête était motivée par le départ de mon hôte, qui avait récemment vendu sa maison à un promoteur touristique. Aujourd'hui, il chante toujours le *genjek* avec ses amis... mais pour les touristes, sur la terrasse du restaurant gastronomique qui a remplacé sa maison !

Patrik Vincent Dasen

François AUBOUX: *L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord.*
Paris: Minerve, 2003. 220 p. Collection *Musique Ouverte*.

Cet ouvrage posthume, publié six ans après la disparition soudaine de son auteur, s'inscrit avec bonheur dans l'univers très restreint des livres écrits en langue française sur la musique indienne. Le fait mérite d'être salué, d'autant plus qu'il ne s'agit pas ici d'une énième introduction théorique à l'art musical hindoustani comme il en existe tant dans la littérature anglophone, mais de la réflexion pragmatique et éclairée d'un musicien accompli. La personnalité attachante de François Auboux, c'était aussi celle d'un sitariste passionné, également chroniqueur talentueux, homme de radio et conseiller artistique qui consacra trente ans de sa vie à l'étude de cette tradition musicale. Baigné dans une atmosphère familiale où la musique occupait une place privilégiée, il était avant tout devenu un homme d'expérience et d'ouverture. Chez lui, le *sitar*, qu'il avait étudié auprès des plus grands, côtoyait en bonne intelligence le synthétiseur et l'informatique musicale.

L'Art du raga est le fruit d'une longue expérience doublée d'un regard transculturel perspicace qui met en lumière bien des aspects peu ou mal connus de la musique de l'Inde du Nord. Il y a quelques années déjà, les amateurs de musique

indienne avaient pu apprécier la sortie du *Raga Guide*, un ensemble de 74 *raga* enregistrés par quatre célèbres musiciens à des fins purement didactiques (Bor 1999[1]). Avec *L'Art du raga*, un autre vide est également comblé, celui qui, depuis *La Musique de l'Inde du Nord* d'Alain Daniélou (1985), laissait souvent l'auditeur, encore sous le charme d'un concert ou d'un enregistrement, perplexe et en proie à de nombreuses interrogations. François avait acquis, au fil des ans et de son apprentissage, une connaissance intime de ce concept clef qu'est le *raga*, le cœur de la musique de l'Inde, l'essence et l'aboutissement d'un art unique. Plutôt que de tenter d'exposer la multiplicité des formes que revêt cette musique, ses classifications et ses genres, il avait choisi d'orienter sa pensée vers son principe fondateur et unificateur, en estimant avec raison que l'univers du *raga* ne pouvait être compris d'un Occidental s'il n'était au préalable rapporté aux pôles fondamentaux de la musique : mélodie et harmonie. Ainsi, au fil des pages, le lecteur est-il invité à se placer en situation active d'auditeur ou d'interprète pour mieux pénétrer les arcanes d'un art au raffinement insoupçonné.

L'Art du raga s'ouvre sur un préliminaire qui découvre les origines d'une civilisation où le son a toujours joué un rôle primordial. La culture indienne est probablement la seule qui accorde au phénomène vibratoire une place aussi importante dans sa cosmogonie, la création de l'Univers étant regardée comme le produit d'une vibration originelle issue de l'énergie créatrice divine. La puissance d'évocation de la langue sanscrite procède de cette représentation et la récitation, ou plutôt la scansion des hymnes védiques, possède une indéniable musicalité qui fonde un lien indéfectible entre la parole et la musique. Il n'est pas surprenant qu'ainsi, musique, religion et pensée philosophique aient été par la suite très intimement associées.

Après un bref passage rappelant l'importance de la confluence des cultures musicales indienne et persane qui fondèrent autrefois ce que nous appelons aujourd'hui la musique hindoustanie, Auboux fait état de quelques considérations anthropologiques sur les rapports particuliers qu'entretiennent musique et société. Ainsi, de nombreux *raga* ont-ils une origine géographique, voire ethnique qui serait la conséquence de mouvements de populations dus aux nombreuses phases d'invasion ou de migrations qui marquèrent l'histoire du sous-continent. Les modes sur lesquels sont construits les *raga* constituent en Inde un corpus particulièrement riche, et la multitude des mélodies qui en émanent dévoilent un ensemble de principes qui permettent de mieux comprendre les fondements de la science du *raga*. Le quatrième chapitre de l'ouvrage intitulé « Harmonie et mélodie : deux univers irréductibles » expose les bases du système musical indien en se référant à notre conception occidentale dans une réflexion analytique qui révèle les différences essentielles opposant ces deux univers musicaux. D'un côté, une organisation essentiellement mélodique avec une attention extrême apportée à l'intonation

1 Voir mon compte rendu dans *Cahiers de musiques traditionnelles* 13/2001 : 254-256.

juste, l'ornementation ou le rythme, et de l'autre, la polyphonie, le tempérament égal et le développement de l'harmonie. Deux conceptions qui divergent radicalement, mais dont se dégagent néanmoins certaines analogies dans les règles strictes édictées pour servir leurs buts respectifs. L'interprétation d'un *raga* met en œuvre un ensemble de principes qui gouvernent l'expression mélodique dans un rapport semblable à celui qu'exerce l'harmonie sur la polyphonie. L'improvisation, qui joue un rôle fondamental dans la musique hindoustanie, est indissociable des notions d'interprétation et de composition, tout comme il n'y a pas si longtemps, ainsi que le remarque Auboux, elle avait atteint des sommets dans notre culture musicale lorsque J. S. Bach la pratiquait dans son écriture contrapuntique.

Les cinq chapitres suivants sont consacrés au concept même de *raga*. Dans un premier temps, Auboux souligne combien le *raga* est en réalité bien plus qu'un simple mode et en indique les caractéristiques formelles, changeantes selon les genres, les styles ou encore le contexte de la « performance ». Évoquant ensuite brièvement l'importance de sa dimension esthétique (*rasa*, litt.: « saveur »), il s'attache à montrer combien le *raga* est avant tout une entité dynamique, évolutive avec le temps et qui comporte un certain nombre de traits spécifiques (échelles ascendantes et descendantes, notes consonantes, mouvements mélodiques) permettant ainsi de l'identifier et de l'interpréter correctement. Un *raga* doit au moins posséder cinq notes pour être musicalement viable et les exemples de *raga* pentatoniques ne manquent pas. Auboux envisage ici une relation de filiation entre ces structures minimales et le vaste répertoire de *raga* présentant sept ou huit notes pouvant se rapporter à l'un ou l'autre de ces pentatoniques. L'intérêt de ce qu'il nomme « pentatonique associé » et qu'il considère comme « la colonne vertébrale du raga » réside dans la richesse des variations que l'on peut obtenir à partir d'un thème, en utilisant les cinq notes les plus importantes d'un *raga*, degrés essentiels qui en préservent l'unité.

Vient ensuite le principe d'intonation, omniprésent dans toutes les cultures de tradition orale. Plutôt que de traiter du phénomène de micro-tonalité dont chaque *raga* illustre à merveille les règles (cf. Jairazbhoy 1971) mais qui, en raison du terrain mouvant des particularismes régionaux, risquerait de complexifier le propos, Auboux attire notre attention sur la notion de justesse d'accord et sur les compromis et seuils de tolérance qui en découlent. Pour cela, il observe le phénomène acoustique de résonance par sympathie des cordes annexes *taraf* probablement apparues en Inde vers la fin du XVIII[e] siècle. Celles-ci, accordées avec précision à la hauteur des différents degrés du *raga* choisi, définissent une sorte de compromis entre les relations harmoniques des notes et la sensibilité de l'oreille à l'écoute de la réalité physique de la consonance. L'ornementation, une autre distinction remarquable du *raga*, conclut cette section. Ce terme sous-entend ici une idée bien différente de celle que nous lui accordons en Occident et équivaut en Inde à la manière d'approcher une note ou de la suggérer. Pour cela, une parfaite image mentale du *raga* est indispensable et nombre de musiciens insistent sur cet aspect

comme étant une étape essentielle dans l'apprentissage de la musique. Selon les genres ou les styles, l'ornementation prendra des formes bien spécifiques, allant du simple glissando reliant deux notes à l'arabesque la plus complexe.

Faisant suite aux caractéristiques modales du *raga* s'ouvre tout naturellement un chapitre consacré au rythme, qui occupe une place privilégiée dans la musique indienne et qui, lui aussi, est d'une réalité bien différente de celle que nous connaissons en Occident. Appelé *tala*, il repose avant tout sur une conception cyclique servant de base à de multiples variations beaucoup plus proches, comme le souligne Auboux, «de la métrique d'une versification où les syllabes et les mots seraient les objets rythmiques». La structuration interne d'un *tala*, faite de découpages, d'articulations et d'accentuations affranchies de toute volonté de répétitivité, induit une sorte de microrythmie d'où se dégage une profonde impression de liberté. Avec pertinence, Auboux met en perspective les conceptions indienne et occidentale de pulsation, de temps et de mesure pour donner au lecteur quelques clefs qui lui permettront de mieux saisir le fil de son propos concentré sur la pratique musicale. Après avoir expliqué combien l'apprentissage rythmique (d'abord verbal, en exprimant une succession de syllabes qui correspondent aux différentes frappes sur le tambour) se révèle être une méthode hautement pédagogique, il fournit quelques exemples d'exercices importants qui aideront à mieux saisir les mécanismes d'assimilation et de maîtrise en jeu pour une indépendance totale entre structure mélodique et divisions rythmiques.

Les deux chapitres suivants abordent l'interprétation in situ d'un *raga* dans une analyse circonstanciée des deux parties qui le composent: l'*alap*, exposition délicate du *raga* dans un mouvement non mesuré et le *gat* ou «composition», qui repose sur un *tala* donné et où intervient un percussionniste. Le mot *alap* est un terme ambivalent dénommant à la fois la partie du *raga* qui précède la composition et en son sein même, la toute première des trois sections – *alap*, *jor* et *jhala* – qui la constituent. En musicien attentif, Auboux perçoit dans l'*alap* un rythme interne, une pulsation implicite dont la présence se manifestera différemment selon l'état de réceptivité de l'interprète. Le flot continu de sons riches provenant du *tanpura*, saturés de résonances harmoniques qui se déroulent en séquences périodiques sous-tend ce rythme et nourrit l'interprète. La présentation d'un *alap* exige d'un musicien qu'il soit totalement immergé dans l'image mentale du *raga* qu'il s'apprête à exécuter. Ce premier mouvement est d'autant plus délicat qu'il doit exprimer cette image avec suffisamment de conviction pour que très progressivement elle «colore» l'esprit de l'auditeur et permette alors à celui-ci de goûter aux plus fines subtilités existant dans la relation ou la combinaison de notes entre elles, dans les tensions et relâchements mélodiques comme dans l'espace presque palpable qui sépare le silence du son. Pour cela, l'*alap* était autrefois considéré par les maîtres comme l'aspect le plus important de la musique, l'âme du *raga* qui révélait ou non la véritable qualité d'un musicien. Le *jor*, animé d'une franche pulsation binaire est ensuite développé dans un schéma

identique à celui de l'*alap*. Le tempo s'accélère progressivement ou par paliers, les variations mélodico-rythmiques se multiplient jusqu'à la virtuosité technique, pour aboutir dans un paroxysme au *jhala* dont la particularité repose sur une construction rythmique minimaliste, en général à quatre temps.

La composition intervient à ce moment et procure, en s'ouvrant sur l'exposition d'un thème d'abord exécuté dans un tempo lent, un relâchement bienvenu qui amène dès lors l'auditeur à l'écoute du dialogue qu'entretient la mélodie avec le rythme, tous deux se jouant avec malice l'un de l'autre à l'intérieur d'un cycle rythmique préétabli. Une composition est en réalité bien plus qu'un simple thème ; elle incarne à elle seule l'identité du *raga* et en exprime les contours parfois les plus inattendus. Ces compositions faisaient autrefois partie de l'héritage musical de familles de musiciens et beaucoup d'entre elles étaient tenues secrètes, jalousement préservées. L'improvisation dans la composition est ici le maître mot et sa pratique, qui nécessite une inspiration mélodique sans cesse renouvelée et une conscience claire et simultanée de son déroulement dans le cycle rythmique, requiert de nombreuses années d'apprentissage. Ici encore, Auboux nous livre quelques exemples pour mieux appréhender l'extraordinaire complexité des découpages, entrées et sorties du thème ou de l'improvisation et qui, à une oreille non exercée, donnent à proprement parler le vertige.

En consacrant ensuite quelques pages à la transmission du savoir musical et plus particulièrement à la relation traditionnelle *guru-shishyia* (maître-disciple), Auboux, qui témoigne incontestablement d'une forte expérience personnelle, décrit avec perspicacité quelques mécanismes et règles implicites de cette relation d'une conception peu familière en Occident. Si les méthodes d'enseignement se sont aujourd'hui institutionnalisées en Inde et permettent d'acquérir une bonne culture musicale, rares sont les écoles de musique capables de former un musicien professionnel qui réunira en lui les qualités d'instrumentiste, d'improvisateur et de compositeur requises pour explorer le *raga* et en dévoiler les charmes. La nature de cette transmission, ici comme dans toute autre culture de tradition orale, « échappe à l'écrit et ne peut donc se faire que d'individu à individu ». Les moyens mis en œuvre par le maître pour tester, éveiller et stimuler les capacités de son disciple sont aussi pour lui l'occasion d'enrichir ses propres connaissances en développant ses qualités de compositeur. La diversité des formes, des structures, des ornements comme les subtilités de l'intonation ou la complexité des rythmes sont autant de pôles d'attraction qui demandent de nombreuses années de pratique dans une relation de respect et de confiance mutuelle inimaginable sous nos latitudes.

Les trois derniers chapitres de l'ouvrage traitent respectivement des principaux instruments de musique de l'Inde du Nord et des *raga* et *tala* les plus courants du répertoire. Après un court préambule sur la facture instrumentale, Auboux décrit chaque instrument dont il explique l'accord et les techniques de jeu en soulignant les singularités qui le caractérisent. Cordes sympathiques, bourdons, chevalets plats et autres dispositifs destinés à enrichir ou à prolonger les sons

sont mis en perspective avec une esthétique musicale qu'ils servent à merveille. L'on pourra cependant s'étonner de la présence d'illustrations des instruments réalisées par ordinateur et regretter une plus grande rigueur historique concernant leur filiation ou leur développement.

Enfin, dans la même veine didactique dont il ne s'est à aucun moment départi, Auboux choisit de donner un bref aperçu des structures de 62 *raga* et 15 *tala*, autant d'exemples que le lecteur sera mieux à même de saisir et d'apprécier en écoutant les références discographiques qui y sont associées. Un glossaire des termes les plus usités, une bibliographie sommaire et une précieuse discographie comprenant nombre de LP mémorables des années 60-70, dont certains ont été depuis réédités en CD, concluent *L'Art du raga*. Ce volume, qui n'a d'autre ambition que d'apporter « des réponses musicales au pourquoi des pratiques observées », ne s'adresse pas uniquement à l'amateur de musique indienne, mais aussi à tout musicien désireux de s'enrichir en intégrant un principe modal à sa démarche musicale. Tout au long de son propos, rapprochant avec pertinence certaines des caractéristiques de la musique hindoustanie d'éléments spécifiques qui nous sont familiers dans la musique classique occidentale, le jazz, le rock ou encore le rap, François Auboux ouvre une voie d'approche transculturelle qui donne à cet ouvrage une qualité rare. A recommander sans modération.

PHILIPPE BRUGUIÈRE

Références

BOR Joep (ed.)
1999 *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Gwent : Nimbus Records & Rotterdam : Conservatory of Music.

DANIELOU Alain
1985 [1967] *La Musique de l'Inde du Nord*. Paris : Buchet-Chastel.

JAIRAZBHOY Nazir
1971 *The rags of North Indian Music*. Middletown : Wesleyan University Press.

Ameneh YOUSEFZADEH : *Les bardes du Khorasan iranien. Le bakhshi et son répertoire.* Travaux et mémoires de l'Institut d'Etudes Iraniennes, n° 6. Louvain : Peeters, 2002. 316 pages, photos, accompagné d'un CD.

Le premier pas qui conduit de la musicologie à l'ethnomusicologie consiste à sortir hors de son cadre de vie, à abandonner ses références culturelles familières, à se confronter à une réalité toute différente, pour se retrouver en tant qu' étranger face à un autre, dans l'espoir de le comprendre et, à terme, d'être accepté et peut-être compris à son tour. Quelle impulsion anime l'ethnomusicologue ? Le plus souvent une attirance, un goût personnel pour une musique et ceux qui la font et partant pour leur culture et leur pays. Aimer la musique des autres et s'y intéresser n'est pas une démarche naturelle, surtout si l'on a soi-même été formé à écouter et apprécier des formes musicales très spécifiques. Les facteurs qui rendent possible le développement de l'écoute, l'éveil intellectuel et la reconnaissance de la valeur des musiques des autres et de leurs sensibilités radicalement différentes sont probablement nombreux et complexes ; ils semblent liés, entre autres, à la prise de conscience de la relativité des valeurs de sa propre culture.

Ce phénomène s'observait en Iran dès le début des années 1970. Les classes cultivées, parlant le français ou l'anglais (de leur plein gré et non par quelque effet de colonisation), voyageant volontiers en Europe, fortes d'un passé millénaire et glorieux, guère affectées du complexe tiers-mondiste et savourant les fruits de la modernité, commencèrent à s'intéresser à leur passé récent et aux aspects les plus populaires de leur culture. Le style qajar (*c.* 1800-1920) revenait à la mode, les élégantes et les dandys adoptaient des éléments de vêtements folkloriques, les amateurs d'art collectionnaient les peintures naïves ou leur équivalent en tapis de nomades, les mélomanes découvraient avec émerveillement les musiques populaires, notamment « professionnelles », qui sont d'une extrême diversité sur le plateau iranien : Azeris du nord-ouest, Turcs, Kazakhs, Kurdes, Turkmènes du Nord-est (le Khorasan précisément), Baloutches, Arabes et Africains du Sud, Kurdes et Lors, tribus Bakhtiyar ou Qashqa'i…

Dès la fin des années 1960, des expéditions de collecte furent conduites dans tout le pays, aussitôt suivies de la présentation de nombreux artistes sur les scènes nationales et internationales, pour un public cultivé, tant iranien qu'international. Au festival de Chiraz, les bourgeois « branchés » écoutaient Stockhausen, leurs grands maîtres traditionnels (dont certains avaient durant toute leur vie refusé de se produire en public), découvraient le Living Théâtre, Mohinuddin Dagar, les Musiciens du Nil, aussi bien que Hamra Golafruz ou Hoseyn Yegâne, bardes et conteurs du Khorasan.

Que le lecteur nous pardonne ce long détour pour introduire l'ouvrage d'Ameneh Yousefzadeh, mais s'il est ethnomusicologue, et donc attentif au contexte, il doit admettre la légitimité d'une métacontextualisation dont ce genre de travail peut faire l'objet. Ce que l'on veut dire ici, c'est que les conditions ont été rassemblées

très vite en Iran pour passer du stade de la recherche folklorique (ou de la musicologie locale) à celui d'une véritable ethnomusicologie, avec ce mouvement caractéristique de distanciation qui précède la fusion avec le champ de recherche.

Peu avant la Révolution, Ameneh Yousefzadeh, formée à la musique par l'étude du piano (dans la tradition néo-bourgeoise iranienne), se prend de passion pour l'art des bardes du Khorasan. Des années plus tard, elle se libère d'un cursus musicologique classique à la Sorbonne pour aborder enfin son terrain, via Nanterre.

En dehors de tous les mérites du livre qu'elle nous offre fait date. Fruit d'un travail de longue haleine, présenté sous forme d'une thèse de qualité avant d'être considérablement étoffé et amélioré, enfin sur le point d'être publié en traduction persane, *Les bardes du Khorasan iranien* témoigne du pas franchi par les intellectuels et les érudits Iraniens, devançant la plupart des autres nations de l'Asie intérieure et du Moyen-Orient, dans la connaissance et la reconnaissance de leurs traditions populaires. À l'époque où l'auteur commence ses enquêtes, l'islamisme est à son sommet; mais paradoxalement, on ne compte plus les anthologies de musiques régionales, savantes ou populaires, sous forme de luxueux coffrets de cassettes estampillées du *nihil obstat* et promues par des organismes officiels. Avant cela déjà, plusieurs monographies de folklore régional (Est du Khorasan, Nord du Baloutchistan, Turkmènes, chant religieux populaire) avaient été publiées par le regretté Mohammad Tâqi Massoudieh. Travail méritoire, mais dans le style de la musicologie comparée berlinoise : abondance de transcriptions et d'analyses modales sur fond d'enquêtes rapidement menées.

L'auteur procède tout autrement, mais, l'on pourrait objecter qu'elle est aussi une « native » présentant une tradition de son propre pays, et que sa démarche ne diffère guère de celle de ses jeunes confrères non occidentaux inscrits dans nos universités : un étudiant (généralement lui-même musicien), originaire de la région X dans le pays des Y prend pour sujet la musique X d'« Y.istan », s'il est de Z, il traitera des chants folkloriques du « Z.istan », et ainsi de suite à quelques variations près. Il faut un début à tout.

Le cas présent est bien différent : ces bardes du Khorasan sont turcs, kurdes, rarement « persans », ils chantent essentiellement en turc et en kurde (deux langues qui n'ont rien de commun à part le vocabulaire), leurs modes, gammes, intervalles, rythmes et textes n'ont rien à voir avec ceux de la musique persane. Le dépaysement est total pour la jeune Iranienne qui a passé plus d'années de sa vie en Europe et aux Etats-Unis que dans son propre pays. Le machisme local et celui, plus agressif, des Gardiens de la Révolution et de la morale visent particulièrement cette quasi « étrangère ». Ne dit-on pas que chaque ethnologue doit inventer les méthodes appropriées à son terrain ? Son premier séjour, elle le passe avec sa grand-mère comme garantie de son honorabilité auprès des autorités locales. Sa longue fréquentation des agents culturels l'a d'ailleurs incitée à conclure l'ouvrage par un appendice substantiel déployant l'organigramme de la gestion officielle de la culture musicale, laquelle est loin de tout couvrir, qu'on se rassure.

Pour en finir avec ces aspects métacontextuels, disons que, naturellement, d'autres ethnomusicologues parmi ses compatriotes lui ont emboîté le pas et qu'on en voit même certains faire un pas décisif : sortir du pays, afin de poursuivre leur enquête. L'ethnomusicologie serait ainsi l'aboutissement naturel de l'étude de toute musique et non une forme d'« exoticisme » propre à l'Occident. Si l'on en doute encore, qu'on se réfère aux écrits des pionniers de cette discipline que l'on prend pour moderne : ceux de Fârâbi d'abord, puis, durant la période moghole, les traités persans qui comparent la musique de l'Iran et des alentours à celle de l'Inde, établissant des tables de correspondance entre *maqâm* et *râga*.

La culture des bardes du Khorasan est comme un écho lointain de ces époques heureuses où la porosité ou l'absence de frontières favorisaient le syncrétisme musical à son plus haut niveau. Comment s'est opérée cette fusion entre les éléments turkmènes, turcs et kurdes (sans exclure une probable contribution persane), autour d'un instrument, le luth à deux cordes (*do-târ*) ? Comment se fait-il que ces peuples déplacés du Kurdistan et du Caucase se retrouvent sur une langue musicale commune et deux langues poétiques différentes ? C'est à se demander si, comme le dit un mythe courant, les mélodies ne viendraient pas de la terre, de l'eau, de l'air, indépendamment des peuples qui se succèdent sur un même espace. L'ouvrage s'ouvre sur une somptueuse fresque de l'histoire de cette terre fertile en biens matériels autant que spirituels et culturels. Une très savante synthèse qui se lit sans peine, même si l'on s'y perd parfois dans tous ces mouvements de population, ces glissements linguistiques (des Kurdes qui ne parlent plus que le turc, des Turcs qui chantent en kurde, mais récitent en persan), ces subtiles nuances qui sont parfois radicales (entre Turkmènes et Turcs, par exemple).

Les chapitres suivants présentent une réalité plus accessible : qui est barde ? Que fait-il, que chante-t-il ? Pour le savoir, allez chez le coiffeur. Car le barde (*bakhshi*) a hérité d'une des fonctions du chamane (*bakhshi, baksi, baqsi...* selon les langues turciques) : celle de guérisseur, dans la mesure où les barbiers manient non seulement le rasoir, mais le bistouri, pour la circoncision notamment. Au fond de la boutique, vous trouverez probablement un *dotâr*. Demandez au barbier d'en jouer, de chanter, puis de vous présenter ses confrères. Mais ne tardez pas, car l'art des bardes conteurs qui avait émerveillé Bartók en Anatolie a disparu totalement des maisons de thé avant même l'apparition de la télévision. C'est dans ce cadre que Hoseyn Yegâne ou Hamra Golafruz étalaient sur plusieurs soirées la narration d'une épopée amoureuse entrecoupée de nombreuses chansons qui constituent l'essentiel du répertoire. Difficile d'assurer la relève d'un barde qui a mémorisé (et parfois noté) des milliers de vers. Un autre sens ancien du mot *bakhshi* est celui de scribe, de lettré.

Les bardes sont encore nombreux et jouissent de l'estime et des faveurs du public, même à la capitale ; mais il se pourrait bien qu'ils deviennent avec le temps de simples chanteurs s'accompagnant de leur luth, comme c'est le cas plus à l'est, près de la frontière afghane. (Un peu plus loin encore, autour de Hérat, le *dotâr* à deux cordes a quasiment disparu en 30 ans, remplacé par une sorte de *sitâr*.)

Quoi qu'il en soit, si l'ère des grandes épopées semble révolue, l'art de ces bardes n'a rien perdu de sa qualité, de sa vigueur et de son originalité. Les enregistrements qui accompagnent le livre l'attestent. Une recherche plus approfondie sur les répertoires instrumentaux aurait probablement fait apparaître le haut degré de sophistication que peut atteindre le jeu du *dotâr*, luth qui est bien plus qu'un simple guide du chant. L'auteur a préféré se concentrer sur la partie textuelle. Les genres poétiques sont décrits et classés, de nombreux poèmes en turc ou en kurde sont soigneusement transcrits et traduits, tandis que les échelles et les modes sont recensés et analysés avec les doigtés correspondants, car le *dotâr* utilise systématiquement le pouce gauche pour créer un contrepoint aux mélodies, à base de quartes, quintes, octave. (Il s'agit là d'une particularité typique du jeu instrumental dans le monde turkique, de l'Anatolie au Kirghizstan). Ces descriptions couvrent encore bien d'autres aspects comme la lutherie, les formules rythmiques et doigtés de la main droite, les structures de modèles mélodiques (*maqâm*). Mais cette exhaustivité n'est aucunement rébarbative et, comme pour tous les autres chapitres, la rédaction en est sobre et claire. Il aurait bien sûr été possible d'en dire plus, d'aller plus loin, par exemple en décrivant et en photographiant la technique de fabrication des cordes en soie, remplacées depuis longtemps par de l'acier, et dont seules deux ou trois personnes connaissent encore le secret. Mais enfin, il faut bien s'imposer des limites, et il y a des chances que l'auteur poursuive des recherches dans ce domaine, notamment dans les régions voisines.

Avec ses aperçus historique et ethnographique, son approche de la tradition de l'*orature* en général (terme plus approprié que celui de « littérature orale »), sa description de l'appareil culturel officiel, *Les bardes du Khorasan iranien* est une contribution de qualité aux études iraniennes et turkiques. Alors qu'elle n'était qu'à l'état de thèse, cette étude fut proposée à la publication dans une collection orientaliste. Il est évident que l'ethnomusicologue au sens strict y trouve largement son compte, et ceci d'autant plus que ce beau livre déborde son cadre géographique pour nous faire pénétrer dans un champ immense sur lequel les travaux sont trop rares, ou difficiles d'accès, car rédigés en kirghiz, en turkmène, en qaraqalpak, en ouzbek, ou en russe dans le meilleur des cas. Or le Khorasan est bien la porte d'entrée du monde fabuleux des bardes turkiques, qui s'étend vers les steppes du Nord et les montagnes de l'Est.

Malheureusement, une porte d'entrée est souvent aussi une porte de sortie. Cet aspect de la culture iranienne, l'art des bardes, qui remonte aux *gôsan* parthes et dont les épopées se sont propagées jusqu'au Xinjiang en traductions turkiques, n'est plus représenté que par les Kurdes déplacés au Khorasan et les *she'rgu* baloutches, bardes charismatiques circulant librement dans le grand sud de l'Iran et du Pakistan.

JEAN DURING

Speranța RĂDULESCU: *Peisaje muzicale în România secolului XX.*
București: Editura Muzicală, 2002, 190 p.

« Qui s'est brûlé avec la soupe souffle aussi sur le yaourt », dit joliment un proverbe roumain dont il est facile de deviner la version française. C'est bien un peu ce qu'a été obligée de faire Speranța Rădulescu en rédigeant un très passionnant ouvrage qui se veut initialement une identification méthodique des diverses musiques présentes sur le territoire roumain, mais qui prend la dimension d'une véritable saga de la musique roumaine.

L'auteur – actuellement directrice du département d'ethnomusicologie au Musée du Paysan de Bucarest, ayant à son actif la publication de très nombreux ouvrages discographiques et livresques sur la musique roumaine – a été amenée, en effet, à prendre mille précautions pour que ses intentions ne soient pas interprétées à contresens, pour dissiper toutes sortes de malentendus et de confusions possibles, pour déconstruire les stéréotypes et les poncifs du discours culturel officiel : autant de contraintes dont on imagine à quel point elle a dû souffrir en tant qu'ethnomusicologue avisée constamment confrontée à l'opinion autoritaire et aveugle des apparatchiks du folklore.

L'ouvrage n'est évidemment pas présenté sous la forme d'un sec inventaire. Il problématise le repérage et la définition des catégories fondamentales du répertoire en les situant soigneusement dans leur contexte historique et social. Il est également le fruit d'une « ambition majeure » : celle de mettre en évidence les liens étroits que la musique entretient avec les idéologies, sujet effectivement brûlant dont il eût été difficile de parler sans se prémunir contre l'adversité.

Il est particulièrement fécond de prendre les musiques paysannes (de tradition orale) et académiques (écrites et savantes) comme deux pôles d'un axe sur lequel peuvent être situées, à des distances variables des points extrêmes, toutes sortes de musiques jouant une rôle important (positif ou négatif) dans la vie sociale roumaine tant en milieu rural qu'en milieu urbain. Le lecteur pourra également suivre – d'un point de vue diachronique – les transformations qu'a subies le paysage musical roumain sous la pression des diverses circonstances historiques qui ont marqué le XX^{e} siècle, divisé en trois périodes : avant la Deuxième Guerre mondiale, période communiste et période post-totalitaire.

Le concept de « méso-musiques » (les musiques qui sont en position médiane par rapport aux deux extrémités de l'axe musiques paysannes de tradition orale / musiques savantes) illustré tout au long de l'ouvrage s'avère fort opérationnel pour définir nombre de musiques et en déterminer les fonctions particulières. Par exemple, dans la catégorie des méso-musiques, Speranța Rădulescu range les romances, les musiques d'opérettes, de chorales, de fanfares, de variété occidentales, de cinéma, de représentation nationale (telle la sempiternelle *Ciocârlia / L'alouette,* ou la *Hora staccato* lancée par Heifetz, promues au rang d'emblèmes nationaux). Entre aussi dans la catégorie des méso-musiques la musique dite

lăutărească (des *lăutari*). C'est là, sans nul doute, une catégorisation beaucoup mieux adaptée à la situation de cette musique que celle qui consisterait à la ranger parmi les musiques métissées. L'auteur préfère d'ailleurs utiliser la notion de métissage pour caractériser ce qu'elle appelle la musique pan-balkanique, définie comme « une musique nouvelle, qui mêle sans logique apparente des éléments mélodiques provenant des musiques de diverses populations balkaniques et, éventuellement, des éléments rythmiques et harmoniques des musiques pop et rock de l'occident "décadent" ».

Fort intéressante est également la répartition des musiques de *lăutari* en trois catégories distinctes présentant entre elles, bien sûr, de nombreuses interférences. Tout d'abord les musiques des faubourgs d'autrefois (jouées dans les salons, les bistrots des villes) aux forts relents phanariotes, prédilection d'une petite et moyenne bourgeoisie de marchands, artisans, petits fonctionnaires, avec un répertoire hétéroclite constitué de chansonnettes, romances, valses et musique de variété. Ensuite, la musique des faubourgs semi-ruraux de Valachie, elle aussi très imprégnée des mœurs et des goûts phanariotes comme la précédente, celle que chante, par exemple, Romica Puceanu, caractéristique par ses mélodies aussi mélismatiques que mélancoliques, souvent chantées en voix de fausset, et un instrumentarium bien équilibré où l'accordéon joue un rôle prédominant. Enfin la musique des *lăutari* villageois dont le répertoire le plus prestigieux est constitué par les récits chantés (*alias* les ballades) et dans laquelle on trouve, comme le précise Speranța Rădulescu, « des structures musicales d'un grand raffinement artistique qui ont attiré l'attention de compositeurs dépourvus de préjugés anti-tsiganes tels que George Enesco et Mihail Jora ».

Par delà le projet initial consistant à proposer une identification claire de toutes les musiques circulant en Roumanie (y compris celles des populations minoritaires hongroises, allemandes, *ceangai*, tsiganes etc.) , l'auteur se fixe quelques autres buts bien ciblés. Parmi eux, tout d'abord celui de réhabiliter quantité de musiques généralement considérées par ses concitoyens comme mineures, faciles, sans valeur artistique, ou même, comme exerçant une action destructive sur la culture roumaine. Mineures seraient donc les musiques paysannes (même après les travaux de Bartók, de Brăiloiu et de leur postérité !), faciles seraient les musiques de variété, et dangereuses pour l'identité roumaine seraient les musiques de faubourg pratiquées essentiellement par les Rromi – les Tsiganes – qu'elles soient plus spécifiquement roumaines ou pan-balkaniques !

Speranța Rădulescu ne se limite d'ailleurs pas à un point de vue exclusivement esthétique. Elle prend en compte également des musiques de valeurs très inégales (parfois nulles) dont la fonction n'est pas à proprement parler artistique mais plutôt politico-sociale. Particulièrement intéressantes sont les pages consacrées aux pratiques musicales roumaines durant la période communiste. On y suit d'une manière détaillée tout le processus de folklorisation dans sa version « pays de l'Est », mené d'une main de maître (hélas !) par les apparatchiks de la

propagande, et l'on mesure l'ampleur des dégâts qui ont été commis. Après avoir créé des orchestres folkloriques médiatisés qui ont nivelé et uniformisé les structures musicales (sans parler des incidences purement fonctionnelles évidentes), des ensembles faisant des tournées à l'étranger, des concours télévisé etc., les apparatchiks n'ont eu aucun mal à persuader les villageois que la musique folklorisée constituait « une version élevée de leur propre musique » et que les musiques du terroir devaient être « nettoyées ». Cette appréciation accompagnée d'une dépréciation proportionnelle des musiques paysannes est justement l'effet escompté par le pouvoir, la voie la plus sûre pour créer « l'homme nouveau » de « la société socialiste multilatéralement développée ». Le rôle joué dans le processus de folklorisation par les écoles et les fêtes scolaires, les Foyers populaires des villages, les concours et festivals de folklore tel *Cântare a României* (le plus célèbre) est soigneusement analysé.

De la sorte, la musique folklorisée est devenue le modèle auquel il a fallu mouler toutes les manifestations musicales villageoises (à quelques exceptions près), un modèle que les villageois ont fini par valoriser plus que l'original local, sans se rendre compte qu'il était un véritable ver dans le fruit. En effet, la folklorisation a de nombreux effets pervers : elle « fige la forme, régularise le rythme, schématise ou, au contraire, surcharge d'ornements, domestique les timbres vocaux et instrumentaux. Les musiciens qui veulent faire carrière et s'assurer une renommée dépassant les limites de leur village ou de leur région natale sont obligés » de transformer la musique selon ces nouvelle normes « pour pouvoir convaincre les instances de décision ». Bon gré mal gré, ils disciplinent leur manière de jouer ou de chanter et intègrent à leur répertoire les « chants de la vie nouvelle », avec des textes qu'ils élaborent eux-mêmes, seuls ou avec le concours d'un parolier spécialisé dans les litanies pro-communistes. « C'est dans cette catégorie de véléitaires que se recrutent les futures vedettes que les jeunes villageois et citadins vont imiter sans y être contraints et sans autre motif que celui d'être convaincus qu'ils sont l'incarnation parfaite du succès ».

La relation étroite entre le discours politique et le folklore est soulignée d'une façon tout à fait éloquente par Speranța Rădulescu lorsqu'elle évoque, par exemple, ces haut-parleurs omniprésents depuis les années 1950 sur la place centrale des villages, dans les parcs ou dans les rues diffusant en alternance discours de propagande, musiques populaires (folklorisées), musiques de variété à contenu moral, chœurs patriotiques russes et roumains « construisant [...] un tissu sonore puissamment imprégné idéologiquement », c'est-à-dire un bourrage de crâne auquel contribue la musique foklorisée, avec pour fonction principale de faciliter la digestion.

C'est sans doute la première fois qu'une intellectuelle roumaine ose dénoncer sans aucune concession et avec autant de force, de vigueur et d'exactitude la manipulation populiste opérée par le truchement du folklore musical. Les diffuseurs occidentaux de world music et autres businessmen devraient se faire

un devoir de prendre connaissance du contenu de cet ouvrage de nature à les éclairer sur certains points obscurs de leur propre démarche, qu'ils excellent à ne jamais éclaircir.

Speranţa Rădulescu n'oublie pas non plus de traiter du paradoxe des écoles de composition dite nationale : quoi de plus paradoxal, en effet, que d'emprunter des structures fortement marquées par le local pour en faire des emblèmes représentatifs du national. Tous ceux qui s'intéressent à ce problème trouveront dans l'ouvrage quantité d'informations susceptibles d'alimenter leur réflexion.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce livre ne s'adresse pas seulement à un public roumain ou roumanophile. Son auteur a su lui donner une portée universelle : les incidences de la fonction (le mot garde tout son sens quoi qu'on en dise) et des usages sociaux sur les répertoires et les formes y sont analysées avec grande finesse, et les généralistes trouveront aussi grand profit à le lire que les spécialistes.

De la même façon, il serait tout à fait inexact de croire que l'ouvrage de Speranţa Rădulescu véhicule une pensée résolument négative et pessimiste. Au contraire : il est porteur d'espoir. D'abord parce qu'il est de très bon augure qu'il soit devenu possible de s'exprimer aussi librement en Roumanie lorsqu'on songe qu'il y a moins de vingt ans, la langue de bois était de rigueur ; ensuite parce que cet ouvrage est de nature à inciter les jeunes générations à s'adonner à des pratiques revivalistes exigeantes, qui sont probablement la manière la plus sympathique et la plus respectueuse d'aborder les musiques de tradition orale lorsque leur contexte d'émergence s'est évanoui. Étant donnée la richesse des musiques locales encore vivantes sur le territoire roumain et de la documentation qui permet de les apprendre, on est en droit d'attendre beaucoup d'un revivalisme qui n'a pas encore eu une pleine efflorescence en ces lieux. Convaincre les instances de décision de la valeur des pratiques revivalistes pourrait les inciter à leur accorder une priorité dont bénéficie encore trop souvent le spectacle populaire folklorisé survalorisé.

C'est bien ce à quoi pourrait aboutir, à terme, l'ouvrage décapant de Speranţa Rădulescu, qui répondait à une nécessité impérative : celle de déconstruire systématiquement des mentalités encore trop pesantes pour en reconstruire de nouvelles sur des bases plus saines. De ce point de vue, il est une réussite historique qui mériterait une audience internationale, en d'autres termes, une traduction…

JACQUES BOUËT

Kali ARGYRIADIS et Sara LE MENESTREL : *Vivre la guinguette.*
Paris : Presses universitaires de France, 2003, 266 p. Bibliogr. Discogr. Filmogr. Index.

Gage AVERILL : *Four Parts, No Waiting, A Social History of American Barbershop Harmony.*
New York : Oxford University Press, 2003, xii-234 p. Bibliogr. Index. CD.

Il est des domaines où la nostalgie demeure bien ce qu'elle a de tout temps été : une manière de se réfugier dans l'imaginaire d'un passé reconstruit pour s'affranchir des contraintes du temps présent et en manifester la critique tranquillement, sans effort pour le changer, tout en se donnant les moyens d'un plaisir qui semble refusé ou impossible dans le réel quotidien. Dans ces constructions et ces pratiques de la nostalgie, la musique joue fréquemment un rôle central. C'est ce que montrent et analysent ces deux ouvrages qui traitent pourtant de sociétés et de genres fort différents.

Le *Barbershop singing* est l'une des pratiques les plus courantes et les mieux illustrées (souvent de manière caricaturale) des musiques étatsuniennes mais, finalement, l'une des plus mal connues. Le livre de Gage Averill permet de mieux comprendre ses origines et le sens qu'elle a acquis depuis au moins les années 1930. Des quartettes masculins dont les voix sont distribuées en deux ténors (le second chantant la ligne mélodique principale), un baryton et une basse, un répertoire vaste en partie spécifique, en partie puisé dans la chanson commerciale, des techniques polyphoniques particulières[1] : telle est la base musicale à partir de laquelle a été construite une « sentimentalité nostalgique et ringarde [*corny*] » (viii) qui en est venue à occuper une grande place dans la culture populaire américaine, non seulement à cause du nombre de quartettes amateurs qui la perpétuent, mais aussi parce qu'elle s'est trouvée au cœur des croisements moteurs entre noirs et blancs qui ont engendré la vocalité populaire américaine et ont donc influencé de manière décisive l'ensemble des musiques commercialement diffusées depuis le XX^e^ siècle.

La guinguette est d'abord un lieu, évidemment ; elle est toutefois indissolublement associée à une constellation musicale qui, derrière l'appellation musette, cache mal une infinie diversité (du « musette » supposé emblématique aux formes les plus contemporaines telles la techno), et joue d'abord le rôle de support à la danse. La guinguette est donc un établissement où l'on danse, où l'on regarde danser, où l'on mange et boit. Il est situé dans un espace particulier, les bords de Marne en région parisienne. En ce cas, plus que la musique elle-même, c'est l'ensemble des associations espace / musique / danse / alimentation qui sert à fabriquer une nostalgie, ici aussi génératrice de lien social.

Le *Barbershop singing* est au départ une affaire d'hommes et sa pratique vise à entretenir une mâle camaraderie que les femmes ne pourraient que perturber.

---

1 *Close harmony* (polyphonie « serrée ») utilisant notamment des *swipes* (changements d'accords sans solution de continuité vocale) et des *ringing chords* (accords « bien sonnants » provoquant une émotion particulière parce que réalisés en intonation juste).

Bien sûr, il a fallu que cet ostracisme s'amollisse un peu : des quartettes féminins se sont constitués et organisés en associations parallèles à celle qui règne sur les ensembles masculins (la *Society for the Preservation and Encouragement of Barbershop Singing in America*, SPEBSQSA). Ce petit monde de « garçons », de « copains » rêve à son adolescence et la projette sur l'âge d'or qu'auraient été les *Gay Nineties* (les joyeuses années 1890) dans de petites villes fantasmatiques où la rue principale[2] abritait des relations basées sur de bonnes vieilles valeurs (*old fashioned values*) : moralité, éthique du travail, contrôle de soi ; chacun y était à sa place et chacun respectait la place des autres ; l'harmonie régnait et nul besoin de changement ne se faisait ressentir. L'unité atteinte, sublimée lorsqu'un quartette « frappe » ou « claque » un accord de manière à faire résonner des harmoniques, est le symbole profondément vécu[3] de cette harmonie que seul un hors-du-temps permet de retrouver. L'éphémère des rassemblements compétitifs organisés par la SPEBSQSA, mis en scène, décoré pour mieux resituer des chanteurs eux-mêmes déguisés en costumes d'époque, les concerts auxquels se convient mutuellement les quartettes dans des niches semblablement aménagées fournissent les occasions où peuvent se vivre ces relations, littéralement utopiques.

De tous les points de vue, la nostalgie que matérialisent les guinguettes a plus de chair. Parce qu'il y faut danser, c'est un espace de nécessaire mixité, de jeux de séduction. Cette mixité s'étend d'ailleurs au social : sur la guinguette se greffent des images complexes[4] où l'idéal d'un abolissement des frontières sociales se conjugue à la titillation d'une marginalité incarnée par les « apaches ». Bonne franquette et rêve de lutte sociale, idéal de rassemblement populaire enrobent en chaque établissement des rivalités feutrées entre « bons » danseurs habitués et dilettantes de passage, entre maîtres des parquets et consommateurs voyeurs que, nécessité économique oblige, des cars entiers déversent dans les guinguettes. Il n'empêche, au conservatisme réactionnaire (au sens propre) des chanteurs de *Barbershop*, s'oppose l'esprit contestataire hédoniste des guinguettes qu'entretiennent des associations militantes comme Culture guinguette.

Dans les deux cas, cependant, pour en arriver là, il a fallu un mouvement de renaissance, un *revival*. L'esprit s'en fait sentir dès les années 1855 pour les guinguettes, alors indissociables du canotage, et il va surtout souffler après la libération et, à nouveau, dans les années 1980-90 au cours desquelles les établissements prennent l'allure qu'on leur voit aujourd'hui et connaissent un engouement nourri par la presse et la mythologie du bal illustrée dans *Le Bal* d'Ettore Scola (1984). Aux États-Unis, c'est vers 1935-36 que le mouvement du *Barbershop singing* prend son envol en Oklahoma et à New York. Il va en fixer, pour ne pas dire

---

2 Cette *Main Street, USA* recréée dans les Disneyland et Disneyworld qu'animent d'ailleurs en permanence des quartettes.

3 Un peu comme chez les chanteurs sardes qu'a étudiés Bernard Lortat-Jacob, ce que souligne Gage Averill (p. 168).

4 Effectivement nourries de peinture impressionniste et de cinéma réaliste dont le *Casque d'or* (1952) de Jacques Becker, avec Simone Signoret et Serge Reggiani, demeure le plus bel exemple.

figer, les règles et les formes et, à travers les compétitions, instaurer des critères de qualité où le musical se mêle au moral, alors que, si des normes esthétiques gouvernent bel et bien le comportement des usagers des guinguettes, ces normes font débat et aucune instance n'a pu leur donner une autorité canonique.

Guinguettes et quartettes *Barbershop* incarnent donc deux formes bien distinctes de nostalgie; leurs âges d'or sont presque opposés terme à terme: petite-bourgeoisie américaine contre petit peuple français; valeurs néo-victoriennes contre esprit frondeur et marginalité. Leurs symboliques musicales sont radicalement différentes: formes et modes d'interprétations spécifiques chez les uns; capacité de tout phagocyter à partir du musette dans les autres. Pourtant le rapport de la musique à l'imaginaire y fonctionne de même manière: la musique sert de point d'ancrage à des représentations du passé idéalisées qui expriment en filigrane le désenchantement du présent. Ce passé est mis en scène dans des lieux, permanents pour les guinguettes, temporaires pour les quartettes *Barbershop*, où peuvent se nouer des relations sociales qui, pensent leurs protagonistes, ne pourraient plus exister dans le «réel» ordinaire. L'ensemble lieu / musique / valeurs / interactions sociales manifeste un imaginaire qui, loin d'être homogène, agrège des mythes divers. La plasticité (sans doute plus forte pour les guinguettes) de l'imaginaire dessine les vallonnements d'un paysage utopique dont les habitants vivent intensément et immédiatement une société meilleure que la «vraie». La satisfaction qu'ils se procurent ainsi éteint le besoin de transformer le monde où ils s'en retournent en quittant les bords de la Marne ou les lieux des conventions *Barbershop*. La musique, ici et là, ne charrie encore une fois que les sens construits dans le moment de la performance, en fonction des imaginaires où elle se trouve enchâssée. Ce n'est pas l'un des moindres enseignements que, au terme de parcours très différents (plus musicologique chez Gage Averill; plus anthropologique chez Kali Argyriadis et Sara Le Menestrel), ces ouvrages permettent de tirer. Tous deux fournissent par ailleurs des informations précieuses sur l'histoire des genres dont ils traitent; ils permettent de mieux comprendre l'évolution de la musique populaire aux États-Unis et en France en démystifiant certains récits d'origine. Celui de Gage Averill montre que, si les boutiques de barbiers ont quelque chose à voir avec l'invention du *Barbershop singing*, elles étaient «noires» et non pas «blanches» et que, de toute manière, le style d'interprétation érigé en emblème identitaire d'une classe moyenne blanche banalement américaine doit une grande partie de ses caractéristiques aux ensembles vocaux afro-américains et aux familles chantantes immigrées du XIX^{e} siècle. Il n'est que «le produit mélangé et créolisé des relations raciales en Amérique» (p. 179). Quant au musette qui sert de blason aux guinguettes, il est évidemment le produit entremêlé de relations sociales impliquant des Italiens, des Auvergnats, des Gitans, à Paris et sur les rives agrestes de la Marne. L'imaginaire de l'identité repose toujours sur des embrassements, rarement proclamés, plus souvent occultés...

Denis-Constant Martin

UNE RÉÉDITION DES ARCHIVES DE HUGH TRACEY, PIONNIER DES ENREGISTREMENTS DE TERRAIN EN AFRIQUE

At the Court of the Mwami. Rwanda. 1952. Tutsi, Hutu, Twa.
1 CD Sharp Wood productions SWP 007.

Royal Court Music from Uganda. Ganda, Nyoro, Ankole.
1 CD Sharp Wood productions SWP 008.

On the Edge of the Ituri Forest. Northeastern Belgian Congo. 1952. Budu, Mbuti, Mangbele, Nande, Bira. 1 CD Sharp Wood productions SWP 009.

Kalimba & Kalumbu Songs, Northern Rhodesia. Zambia. 1952 & 1957. Lala, Tonga, Lozi, Mbunda, Bemba, Lunda. 1 CD Sharp Wood productions SWP 010.

Kanyok and Luba. Southern Belgian Congo. 1952 & 1957. Kanyok, Luba-Kasai, Luluwa, Songye, Luba-Katanga, Hemba.
1 CD Sharp Wood productions SWP 011.

Other Musics from Zimbabwe. Southern Rhodesia. 1948, '49, '51', '57, '58, '63. Ndau, Sena Tonga, Shona. 1 CD Sharp Wood productions SWP 012.

Southern and Central Malawi. Nyasaland. 1950, '57, '58. Mang'anja, Cewa, Yao. 1 CD Sharp Wood productions SWP 013.

Northern and Central Malawi. Nyasaland. 1950, '57, '58. Tonga, Tumbuka, Cewa. 1 CD Sharp Wood productions SWP 014.

Origins of Guitar Music in Southern Congo & Northern Zambia.
1950, '51, '52, '57, '58. 1 CD Sharp Wood productions SWP 015.

Forest Music. Northern Belgian Congo 1952. Mayogo, Meje, Azande, Bobwa, Alur, Lokele. 1 CD Sharp Wood productions SWP 016.

Tswana and Sotho Voices. Botswana, South Africa, Lesotho. 1951, '57, '59.
1 CD Sharp Wood productions SWP 017.

The Legendary George Sibanda. Southern Rhodesia. Zimbabwe. 1948, '49, '50, '52. Bulwayo. 1 CD Sharp Wood productions SWP 018.

The Nguni Sound. South Africa & Swaziland. Xhosa, Zulu, Swati.
1 CD Sharp Wood productions SWP 020.

Southern Mozambique. Portuguese East Africa. 1943, '49, '54, 55, '57, '63. Chopi, Gitongo, Ronga, Tswa, Tsonga, Sena Nyungwe, Ndau.
1 CD Sharp Wood productions SWP 021.

Tanzania Instruments. Taganyika. 1950. Nyakyusa, Gogo, Hehe, Zaramo, Nyamwezi, Haya. 1 CD Sharp Wood productions SWP 022.

Tanzania Vocals. Taganyika. 1950. Gogo, Nyamwezi, Sukuma, Chagga, Maasai. 1 CD Sharp Wood productions SWP 023.

Secular Music from Uganda. 1950 & 1952. Soga, Teso, Dhola, Gisu, Konjo, Nyoro, Toro. 1 CD Sharp Wood productions SWP 024.

Forgotten Guitars from Mozambique. Portuguese East Africa. 1955, 56, '57. Feliciano Gomes, Aurelio Kowana & others.
1 CD Sharp Wood productions SWP 025.

Le label hollandais Sharp Wood a entrepris l'édition en CD, sous la direction du musicien Michael Baird, de quelques-uns des trésors collectés par Hugh Tracey (1903-1977). Cette édition est une série de compilations des enregistrements de Tracey, avec parfois certains de ses commentaires, mais également d'autres, rédigés par son fils Andrew ou par Michael Baird.

Né dans le Devon, en Angleterre, Hugh Tracey part travailler en 1920 dans ce qui était alors la Rhodésie du Sud (l'actuelle Zambie). Il apprend rapidement la langue des Karanga, une population qui travaillait notamment dans les plantations de tabac, se joignant même à eux à l'occasion pour chanter. En 1929, il réalise à Johannesburg son premier enregistrement d'un groupe de ces chanteurs, microsillon initial d'une série qui en inclura 210, édités par la Library of African Music. La majeure partie de ses enregistrements seront cependant par la suite effectués sur le terrain.

Hugh Tracey, qui a enregistré des formes musicales aujourd'hui disparues en même temps que les sociétés qui les avaient engendrées, a eu également le mérite de ne pas dédaigner les musiques « néotraditionnelles », comme celles du guitariste congolais Jean-Bosco Mwenda et d'autres, congolais, angolais ou mozambicains, ou encore celle d'orchestres de mineurs zambiens alliant chant et guitares[1] ; il rejoint ainsi l'idée exprimée par Nicolas Bouvier (*Le vide et le plein. Carnets du Japon.* Paris : Hoëbeke, 2004) selon laquelle la tradition « ... est comme un cétacé de grands fonds, sorte de Moby Dick qui chemine sans trêve bien loin sous la surface de la mer. Si l'on s'obstine à la chercher et à l'attendre là où, pour la dernière fois, on l'a vue faire surface, on pourra l'attendre longtemps. Non, il faut croire et naviguer jusqu'à ce que les deux chemins se coupent. Il faut la chercher là où elle est et non pas où elle fut. »

On a d'ailleurs une saisissante image de cette rencontre entre « tradition » et « modernité », avec cette pièce jouée par un musicien Luluwa (SWP 11, plage 16) où une guitare sert de caisse de résonance à un lamellophone *likembe*. Il est également évident que le jeu de guitare, bien souvent, est fortement inspiré, selon les régions, par le jeu des lamellophones ou des harpes.

Trois CD sont consacrés à plusieurs pays : le premier (SWP 15) présente des guitaristes des actuels Congo démocratique, Malawi, Zambie et Zimbabwe. Ils

1 *African Acoustic. From The Copper Belt. Zambian Miners' Songs.* 1 CD Original Music OMCD 004.

chantent tous également, soutenus parfois par une bouteille percutée. On peut y entendre toute une gamme de liens avec la tradition, depuis des techniques très proches de celles des instruments traditionnels jusqu'à d'autres fortement inspirées par les musiques populaires américaines de l'époque. C'était en grande partie la musique des mineurs de cuivre, nouvellement urbanisés, pour qui la guitare était l'un des signes extérieurs d'un nouveau statut social.

Le second (SWP 17) présente des musiques d'Afrique du Sud, du Botswana et du Lesotho. Comme dans les autres albums, le texte est bien documenté, donnant par exemple les hauteurs des dix-neuf flûtes en cuivre jouées en hoquet par un ensemble de musiciens tswana. La plupart des pièces paraissent enregistrées en situation, chants de femmes pour faire tomber la pluie, chants d'initiation ou chants de fillettes. On peut également y entendre deux plages interprétées sur un extraordinaire instrument, l'arc en bouche *lesiba*, à la fois cordophone et aérophone puisqu'un tube de plume fixé sur la corde est insufflé par le musicien, pour renforcer les harmoniques.

Le dernier CD consacré à plusieurs pays couvre l'Afrique du Sud et le Swaziland (SWP 20) et présente deux des peuples Nguni, les Xhosa et les Zoulous. On peut y entendre notamment plusieurs pièces pour arc à résonateur, avec une analyse de la manière dont des doigtés différents génèrent des échelles différentes, chez les Xhosa, les Zoulous ou les Tsonga. On y trouve également des chœurs enregistrés au cours de rituels d'initiation ainsi que d'autres «jazzy», de délicats chants d'amour de femmes s'accompagnant d'un arc à résonateur, de guitares, d'un harmonica ou d'un petit orchestre incluant un saxophone, une guitare, une contrebasse et une batterie.

Trois CD sont consacrés à ce qui était à l'époque le Congo belge. L'album SWP 009 a été enregistré à l'orée de la forêt de l'Ituri où des groupes bantous et pygmées cohabitaient une partie de l'année. On peut y entendre des polyrythmies exécutées sur des tambours à fente, le timbre limpide, presque liquide, des lamellophones ainsi qu'un joueur de flûte à encoche qui joue avec un *growl* qu'envieraient sans doute bien des jazzmen. Leurs voisins, les pygmées Mbuti, sont des maîtres de la polyphonie, vocale ou interprétée par des ensembles de flûtes. Ceux qui ont aimé le livre de Colin Turnbull (*The Forest People*. Londres: Triad Paladin Grafton Books, 1984) seront touchés d'y retrouver la voix de Moke, son informateur et ami, celui-là même qui lui déclare, alors qu'il s'étonne de le voir danser «seul» la nuit près du campement: «Mais je ne danse pas seul. Je danse avec la forêt, je danse avec la lune.»

Le CD présentant la musique des Kanyok et des Luba (SWP 011) étonne par la diversité des timbres, qu'il s'agisse des tambours à mirlitons, des altérateurs de voix en calebasse dans lesquels chantent les femmes, des xylophones, des lamellophones ou des flûtes de Pan, nous dévoilant un ensemble d'instruments peu courant dans la discographie africaine.

Le dernier CD congolais (SWP 016), enregistré au nord de la république, est également très varié, se terminant notamment par une longue plage (12' 45")

où un missionnaire britannique explique, avec des exemples donnés par deux percussionnistes lokele, la manière dont sont élaborés les messages transmis par les tambours à fente. Le reste des enregistrements présente principalement des chœurs, souvent mixtes, accompagnés de diverses percussions, tambours de bois ou à membrane, cloches ou hochets, mais aussi des expressions plus individuelles comme ces chants en solo accompagnés par un lamellophone ou un luth à deux cordes, dont l'une sert de bourdon.

Du Malawi, proviennent deux CD. Le premier (SWP 013) débute par les notes cristallines d'une cithare sur cuvette accompagnant une voix. On peut ensuite entendre d'autres cithares, des ensembles de tambours à peau accordés (avec un relevé des hauteurs), des xylophones sur troncs ou sur cadre, des ensembles de mirlitons, ainsi que des chants accompagnés par un lamellophone, ou un chant de travail féminin soutenu par le frappement des pilons dans les mortiers. Le CD SWP 014 présente d'abord un chanteur, Beti Kamanga, qui s'accompagne d'une cithare en radeau en tiges de papyrus, au timbre beaucoup plus mat que celui des autres cithares du CD. On peut d'ailleurs remarquer que Hugh Tracey a toujours été sensible à l'individualité des musiciens africains et qu'il a été visiblement touché par le talent de ce chanteur, dont quatre pièces sont ici présentées. Des chants nostalgiques ou des chansons à boire sont accompagnées par d'autres cithares, une vièle monocorde ou un arc musical et l'on retrouve des ensembles de mirlitons, du même type que ceux du précédent CD.

Au Mozambique, Tracey a bien entendu enregistré les majestueux ensembles de xylophones *timbila* (SWP 021), qui peuvent comprendre jusqu'à seize instruments, mais aussi des femmes jouant des flûtes globulaires en calebasse, des ensembles de flûtes jouant en hoquet, des chants polyphoniques, ou encore un arc en bouche et des altérateurs de voix. Le second volume (SWP 025) est consacré à des expressions plus urbaines, avec sept chanteurs guitaristes, dont l'un joue également d'un mirliton, ainsi que d'un hochet tenu par sa main droite.

D'Ouganda nous arrivent les subtiles polyrythmies des derniers ensembles de tambours royaux (SWP 008), puisque le dernier Mwami (roi) allait quitter le pays à l'indépendance, en 1961. De délicates complaintes amoureuses alternent avec les chants de louange des femmes pygmées Twa, le jeu de l'arc musical ou les ensembles de trompes. Le CD SWP 024 est consacré à des musiques souvent intimistes où un chanteur s'accompagne d'un lamellophone, d'une harpe ou d'une vièle à deux cordes. La musique instrumentale est également riche avec ses trompes en calebasse, ses flûtes à encoche, ses xylophones sur troncs ou ses ensembles de huit lamellophones.

Au Rwanda (SWP 007), l'accent a été mis principalement sur les divers ensembles de tambours royaux, mais présente aussi des chants de louanges ou de danse.

Deux CD (SWP 022 et SWP 023) nous révèlent la richesse des musiques de Tanzanie, nous faisant découvrir des merveilles d'un pays pourtant bien

représenté dans la discographie aisément accessible. Le premier, consacré à la musique vocale, débute avec plusieurs pièces chantées par un majestueux chœur mixte polyphonique qui comprend quelque six cents exécutants. Les chants humoristiques, de mariage, de louanges, de lutte ou de divination leur succèdent, avec un éventail de timbres vocaux très variés et de techniques comme le fredonnement, utilisé en ostinato pour accompagner la voix de fausset d'un chanteur soliste (plage 20). Le CD consacré aux musiques instrumentales n'est pas moins riche, alliant ensemble de flûtes et groupe vocal polyphonique, ensemble de tambours à membranes accordées, cithares sur cuvette, lamellophones, xylophones, arcs musicaux, ou encore de tambours joués parfois par les femmes, sans oublier une splendide suite de mélodies funéraires jouées sur une flûte à embouchure terminale. On y découvrira aussi avec étonnement des musiques de xylophone ou de lamellophone enregistrées à Zanzibar et où ne transparaît aucune influence arabe ni indienne.

En Zambie (SWP 010), Hugh Tracey a principalement enregistré des lamellophones pouvant comporter de huit à quatorze touches. Il s'agit parfois de musiques de danse mais surtout de musiques intimistes, jouées pour soi et exprimant souvent l'amour ou la nostalgie. Quelques chants accompagnés par un arc à résonateur sont également présentés.

Du Zimbabwe proviennent deux CD, le premier (SWP 012) étant consacré encore en grande partie aux chants accompagnés par des lamellophones, ici à deux rangées de lames superposées. Les divers accords et cycles rythmiques sont notés, de même que ceux joués sur une flûte traversière, sur un arc en bouche ou par des ensembles de flûtes de Pan. Le dernier CD (SWP 018) présente un chanteur-guitariste, George Sibanda, que Tracey est revenu enregistrer à plusieurs reprises. C'est d'ailleurs en grande partie grâce à son aide que le musicien est devenu une des stars de la radio de l'époque.

On ne peut que saluer l'œuvre exceptionnelle de Hugh Tracey, dont nous découvrons peu à peu la richesse, et qui nous permet d'accéder à tout un pan des musiques africaines, en bonne partie absentes du reste de la discographie. Le travail de compilation effectué par Andrew Tracey et Michael Baird est également remarquable, tant par la qualité musicale des pièces présentées que par l'excellent texte (en anglais) qui l'accompagne.

HENRI LECOMTE

⊙

Uruguay : un mapa musical del Uruguay (Lauro Ayestarán)

Compilé d'après des copies d'originaux des archives sonores du musicologue Lauro Ayestarán, propriété de son disciple et musicologue Coriún Aharonián qui a également coordonné la réalisation de ce CD. Livret avec textes et photos 20p. Digitalisation et enregistrement : Ediciones Tacuabé, Studio Elac, Montevideo, Uruguay. Production : Ediciones Tacuabé. 1 CD Ayuí – Serie de la Memoria – A/M 38 CD, 2003.

Voici le premier disque de ce qui devrait être une grande collection chez Ayuí/ Tacuabé dédiée à l'œuvre essentielle du musicologue uruguayen Lauro Ayestarán. Il inaugure la mise en valeur tant attendue des archives sonores constituées par le musicologue entre 1943 et 1966 et qui représentent plus de 4000 enregistrements réalisés dans tout le pays par lui et ses assistants. Comme son titre l'indique, le CD présente une carte musicale de la musique traditionnelle uruguayenne, reflet de plusieurs décennies de travail de terrain.

Lauro Ayestarán figure parmi les plus grands musicologues latino-américains. Son labeur gigantesque est à l'origine de pratiquement toutes les études musicologiques et ethnomusicologiques réalisées en Uruguay postérieurement à sa mort prématurée en 1966. Il est le chercheur qui a contribué à faire entrer les enquêtes sur le *folklore* dans les rangs des disciplines académiques. Il a facilité une prise de conscience sur la diversité culturelle de la société uruguayenne et a dressé un profil musicologique extrêmement complet du pays. Né à Montevideo en 1913, il poursuivra des études de piano et de théorie musicale jusqu'en 1934. A vingt ans, il devient critique de musique, théâtre, littérature et cinéma. Son premier intérêt pour les enquêtes musicologiques se porte vers la musique classique européenne et américaine. Cependant, il se trouvera face à de nombreuses références à la musique autochtone et aux réinterprétations américaines des musiques de salon venues d'Europe. C'est ce qui le poussera dès lors à rechercher les origines de la musique sur le territoire uruguayen. Il s'intéressera en particulier aux transformations et métissages que subissent les courants musicaux majeurs du continent, c'est-à-dire aux apports des musiques préhispaniques, africaines et européennes auxquels il voue un intérêt égal. Ce sera le travail de toute une vie puisque qu'en 1953 il publie le premier et, malheureusement, unique des trois tomes prévus sur la musique en Uruguay[1]. Le livre comporte tout de même plus de 800 pages, il couvre quasiment tous les genres musicaux, des témoignages de musiques préhispaniques aux expressions rurales et urbaines du XX^{e} siècle. La publication a tout de l'ouvrage encyclopédique, rappelant par là l'œuvre de son contemporain cubain Fernando Ortíz. Sa méthode est novatrice. Il compile et épluche systématiquement toutes les références écrites : récits de voyages, archives ou partitions anciennes, et les confronte aux matériaux des autres pays de la région. Il intègre également un formidable travail de terrain où il interroge les sources orales et

1 *La Música en el Uruguay. Tomo I.* Montevideo : Sodre, 1953.

enregistre quantité de documents sonores. En avance sur son temps, Ayestarán n'en subit pas moins les influences des paradigmes anthropologiques dominants de l'époque. Ses études sur le « fait folklorique national » font appel à la notion de survivance et ont tendance à renvoyer à une reconstruction de formes passées à partir desquelles les formes actuelles sont évaluées en termes de « pur et impur ». Ce point de vue renforçait l'idée que le *folklore* en tant que survivance était condamné à disparaître avec le temps et le progrès de la civilisation, induisant une conception unilinéaire voire évolutionniste du changement social.

En plus de ses activités de journaliste et de chercheur, il assurait le poste de professeur de musicologie à la *Facultad de Humanidades y Ciencias* de l'Université de Montevideo, ainsi qu'à l'*Instituto de Profesores Artigas*, l'*Escuela Municipal de Música* et au *Conservatorio Nacional* où il enseignait, outre la musicologie, l'histoire de la musique. Enfin, il était directeur de programmation à la radio d'Etat, le *SODRE*. Ce travailleur acharné a produit plus de cent monographies, publié une vingtaine de livres et constitué les fonds sonores qui font aujourd'hui l'objet de cette première édition destinée au grand public. Lauro Ayestarán décède à l'âge de 53 ans sans pouvoir atteindre tous les objectifs qu'il s'était fixés, laissant derrière lui toute une série de travaux inachevés qui seront en partie complétés et publiés par les membres de sa famille.

Ce CD contient des pièces représentatives des musiques traditionnelles et populaires d'Uruguay. Les enregistrements de terrain ont été effectués dans un premier temps sur disque d'acétate, puis ultérieurement sur bandes magnétiques, au moyen d'un enregistreur à bandes portable Butoba et, quand les circonstances le permettaient, sur support fixe en studio. Les 31 plages du disque font la part belle aux musiques et danses rurales. Les styles musicaux *estilo* (ou *triste*), *milonga, cifra* et *vidalita* se caractérisent par du chant accompagné à la guitare dont les paroles évoquent parfois les guerres civiles qui ont maintes fois ravagé les campagnes uruguayennes, comme c'est le cas de la *milonga La Revolución de 1910* (plage 5), interprétée en 1957 par Juan García qui était aveugle, et de la *vidalita Los Tres Valientes (La Revolución de 1897)*, plage 11, interpétée par le *payador* (chanteur gaucho) Aníbal Sampayo. *El estilo* est un genre rural ancien que l'on joue peu fréquemment aujourd'hui, contrairement à la *milonga*. On remarquera la plage 3, *Madre*, pièce anonyme interprétée par Ramón López qui nous parle d'un fils plein de remords revenant s'occuper de sa mère en fin de vie, après l'avoir abandonnée dans sa jeunesse. La plage 8 nous présente une *Cifra*, *El Facón brasilero,* une improvisation du *payador* Juan Pedro López qui traite avec humour et finesse des histoires de bagarres entre *gauchos.*

Le disque présente également plusieurs danses comme *la Polca, la Mazurca, el Pericón* ou *la Chimarrita.* Ces pièces comprennent presque toutes un accordéon accompagné de chant. Ces styles sont de plus en plus rares de nos jours. Il faut relever que les genres ruraux de musique et de danse sont des traditions partagées avec les régions frontalières des pays voisins (Brésil, Argentine). Notons la présence

de deux *tangos* (plages 20 et 21), dont le premier est exécuté en 1943 par Policarpo Pereira, un afro-uruguayen de Montevideo avec un arc en bouche *uricungo*. Il est peut-être le dernier à avoir maintenu cet instrument vivant en Uruguay.

L'auditeur prendra plaisir à écouter quatre fabuleux enregistrements de *candombe* afro-uruguayen réalisés à Montevideo entre 1958 et 1966 (plages 22 à 25), dont un (plage 22) durant le carnaval de 1958. On appréciera tout particulièrement l'intention de recueillir précisément le jeu de chaque tambour. Le connaisseur reconnaîtra un style «à l'ancienne» avec la présence du *bombo* ou *bajo*, gros tambour basse, aujourd'hui de moins en moins utilisé. On reconnaît également la voix de son assistant Coriún Aharonián qui possède en copies et originaux la quasi-totalité des fonds sonores d'Ayestarán. Les deux dernières plages dédiées au *candombe* ont été enregistrées dans des *conventillos*, hauts lieux de regroupement, de sociabilité et de transmission culturelle des Afro-Uruguayens, qui ont été détruits durant la période de dictature militaire (1973-1984).

Un des derniers genres représentés dans ce disque est la *murga* (plage 26), genre carnavalesque par excellence, très populaire, qui consiste en un grand chœur d'hommes accompagné d'une section de tambours de fanfare (grosse caisse et caisse claire) et de cymbales. L'enregistrement date de 1946 et atteste également d'un style qui a énormément évolué depuis.

Enfin, le disque se termine par une série d'enregistrements témoignant de l'ouverture d'esprit et de la globalité du travail d'Ayestarán. Les «sons» de la ville de Montevideo sont présents à travers deux *pregones* (cris de rue) qui font encore partie de l'univers sonore urbain, celui d'un *heladero* (vendeur de glace) et celui de l'*afilador* (rémouleur). On trouve pour finir un chant religieux en *portuñol*, dialecte du nord de l'Uruguay (plage 29), un chant pour enfant, *romance* (plage 30), et une ronde ou comptine traditionnelle d'enfants, *ronda* (plage 31), enregistrée dans la ville frontalière uruguayo-brésilienne de Rivera en 1958.

Un mot encore sur la maison de disque Ayuí/Tacuabé. Crée en 1971, entre autres par Coriún Aharonián, elle travaille pour la diffusion de la musique uruguayenne traditionnelle, populaire et moderne, à l'encontre de «la logique de marché». Son action, souvent limitée par des obstacles politiques et économiques, a contribué à développer et soutenir la très riche et variée musique populaire uruguayenne[2].

Ce CD suscite l'espoir de voir peut-être enfin publiée la grande collection de Lauro Ayestarán, chercheur infatigable, afin que son œuvre gigantesque soit accessible à tous et qu'elle transcende les frontières de ce petit pays latino-américain.

IGNACIO CARDOSO SILVA

⊙

2 Un catalogue est consultable sur le web à l'adresse suivante: http://www.tacuabe.com

André Taïeb - Chants séfarades des synagogues du Languedoc
Atlas sonore en Languedoc-Roussillon. Réalisation : Pierre-Luc Ben Soussan ; texte : Amnon Shiloah. 1 CD CLRMDT 1017, 2003.

La communauté juive de France est la troisième du monde après celles des Etats-Unis et d'Israël. Forte d'environ 600 000 membres, elle est en réalité particulièrement composite. Originellement établie en Alsace-Lorraine, dans l'ancien Comtat Venaissin ou bien encore dans le Sud-Ouest de la France, avec les soubresauts de l'histoire du XX^e^ siècle, les migrations et les immenses changements sociodémographiques qui l'ont affectée, la judaïcité française est devenue une illustration vivante d'une extraordinaire diversité culturelle puisant à des racines multiples la pluralité de ses expressions contemporaines.

On connaît relativement bien l'histoire des communautés juives de France, leurs particularités linguistiques ou sociologiques. On connaît moins leur patrimoine musical. Aussi faut-il saluer l'initiative du Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles (CLRMDT) d'avoir publié, dans le cadre de la collection « Atlas Sonore en Languedoc-Roussillon », un CD consacré à *André Taïeb - Chants séfarades des synagogues du Languedoc*. Cet enregistrement salutaire s'appuie sur le remarquable travail de collecte des chants des synagogues de Montpellier et sa région mené par Pierre-Luc Ben Soussan, musicien intervenant à l'association Mosaïque Musiques et fondateur de l'ensemble Naguila avec lequel il a déjà réalisé deux CD consacrés au chantre André Taïeb (*Chants mystiques séfarades* et *Hallel*).

Le propos du présent disque est toutefois différent : il s'inscrit dans la volonté de valoriser la mémoire musicale des cultures traditionnelles présentes en Languedoc-Roussillon, qu'elles soient occitane, catalane, juive, maghrébine, gitane, asiatique… A défaut de pouvoir être enregistré *in situ* – l'utilisation d'appareils électriques est interdite durant la majeure partie des fêtes juives – ce CD nous offre une vision de la liturgie séfarade assez proche de la réalité. Dans les synagogues de rite nord-africain, la prière est toujours chantée *a cappella* par le *hazzan* (chantre) et les fidèles, soit ensemble, soit séparément, sous une forme soit responsoriale, soit antiphonale. André Taïeb présente ici quatorze chants synagogaux de rite constantinois, qu'il interprète *a cappella*.

André Taïeb est né en 1931 à Constantine, haut lieu de la production musicale algérienne illustré notamment par Cheikh Raymond, un des maîtres du *ma'louf* (genre issu de la *nouba*, alternant des pièces vocales et instrumentales). Très jeune, il a été formé à l'art du *mawwal* (improvisation vocale *a cappella* sur un mode musical) et du *ma'louf*. En 1962, il quitte l'Algérie et s'installe à Belfort où il devient chantre de la synagogue. En 1988, il se retire à Montpellier où il officie à la synagogue Mazel Tov.

André Taïeb est incontestablement un des maîtres de la *hazzanout* (art cantorial) constantinoise, une tradition qui remonte à l'Espagne médiévale, alors que les Juifs séfarades vivaient en bonne intelligence avec leurs voisins musulmans ou chrétiens. Entre le X^e^ et le XV^e^ siècle, l'Espagne a été le plus grand centre de

production de la poésie religieuse hébraïque ; des milliers de *piyyoutim* (poèmes liturgiques) ont fleuri au contact des formes variées de la poésie arabe. Ces *piyyoutim* sont devenus progressivement partie intégrante de la liturgie traditionnelle juive. Lorsque les Séfarades ont été chassés d'Espagne en 1492, une partie importante d'entre eux a trouvé refuge sur le pourtour méditerranéen, notamment en Afrique du Nord. Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, de puissants courants mystiques ont favorisé la création et la propagation d'une multitude de poésies en hébreu ou en araméen, basées sur des chants populaires turcs, arabes, espagnols ou encore provençaux. Tout fidèle pouvait ainsi utiliser la mélodie de son choix du moment qu'il l'investissait d'une intention spirituelle. Cette conception, notamment véhiculée par l'école kabbalistique de Safed (Palestine), allait favoriser l'introduction des modes arabes (*maqamat*) dans le chant synagogal oriental, et même parfois remplacer le système des accents bibliques (*teamim*) traditionnellement appliqué à la lecture de la *Torah*.

A l'exception de quelques cantillations et psalmodies, les mélodies de ce disque relèvent incontestablement de la systématique musicale arabe. La voix est nasalisée, les mélismes nombreux, l'improvisation et le développement modal obéissent aux règles subtiles impliquées par le *maqam*. Le deuxième morceau, « *Lakhem yegi'ei ha-zeman* » offre un bel exemple d'ornementation et de développement modal. La voix s'élance dans une multitude d'arabesques avant de redescendre à chaque fin de phrase. Les troisième, quatrième et douzième mélodies possèdent des caractéristiques musicales très proches de celles des communautés de rite portugais (modes et formules mélodiques plus ou moins similaires) ; seule l'ornementation, beaucoup plus abondante, varie. Les cantillations bibliques (plages 5, 11 et 13), tout en sobriété et en intériorité, sont magnifiquement interprétées par André Taïeb.

Quelques bémols toutefois sont à signaler. La voix du chantre présente de temps à autre de légers signes de fatigue vocale. Plus ennuyeux, le sous-titre du CD, « Chants séfarades des synagogues du Languedoc », laisse à penser que la tradition constantinoise, représentée par André Taïeb, est chantée dans toutes les synagogues séfarades de la région… ce qui est loin d'être le cas. Aujourd'hui, les musiques synagogales varient selon l'origine des fidèles, du *hazzan*, voire du rabbin ; et il n'est pas rare que des airs de différentes traditions soient chantés dans un même lieu de culte. Dans une publication à visée ethnologique, on aurait souhaité avoir une idée plus précise de la représentativité des airs de ce disque par rapport à l'ensemble des traditions musicales juives languedociennes. Dernière remarque : la notice rédigée par Amnon Shiloah, spécialiste incontesté des musiques juives et arabes, explique fort bien les principales caractéristiques de la liturgie musicale juive (définition du *piyyout*, des *te'amim*, etc.), mais sans développer les particularités stylistiques de la *hazzanout* constantinoise, qui est pourtant au cœur de ce disque.

Ces quelques critiques n'affectent en rien la qualité et l'intérêt de cette publication, qui trouvera sa place dans toute bonne discothèque.

HERVÉ ROTEN

⊙

Original Appenzeller Streichmusik Edelweiss : «Mer sönd halt Appezeller». CD Corema 0211-2. (Corema Records, René Wicky, Grubenstrasse 19, CH-6315 Oberägeri ZG, et pour l'étranger : K-tel International AG, Riedstrasse 1, CH-6343 Rotkreuz ZG.

C'est avec un plaisir non dissimulé que je rends compte du dernier disque de l'ensemble Edelweiss, paru en 2003, et cela pour plusieurs raisons : la musique bien sûr, mais aussi – et je commencerai par cela – le fait qu'une telle production remette en question les conceptions courantes relatives aux musiques dites traditionnelles et populaires. D'abord il faut dire que ce type de pratique musicale n'est pas ou peu pris en compte par le public amateur des « musiques du monde ». Une des raisons à ce manque de considération tient, me semble-t-il, pour une grande part à ce que, dans la culture française, l'opposition musique traditionnelle/folklore est très tranchée. Pour faire court on dira qu'il y aurait d'un côté la « tradition authentique », et de l'autre le folklore forcément commercial et touristique dévoyant la première. Un disque présentant en couverture un groupe de musiciens en costumes dits « folkloriques » en rebutera plus d'un, en France comme en Suisse, ce qui est fort dommage. En effet, la pratique des musiciens de l'ensemble Edelweiss ne saurait être réduite à quelques catégories pré-construites. Comme tous les musiciens de musique populaire (*Volksmusik*) d'Appenzell, ils revêtent toujours le costume local, et accompagnent à l'occasion les danseurs d'un groupe folklorique (*Trachtengruppe*), comme intermède à une fête dansante (*Stobete*) au cours de laquelle le public local ne se prive pas de danser. En effet, les musiciens d'Edelweiss sont avant tout de formidables animateurs de bals à la cadence impeccable pour les danseurs, mais ils interviennent aussi à l'occasion d'un mariage, d'un anniversaire ou d'une soirée dans un restaurant, et cela tout au long de l'année car il est rare qu'une semaine se passe sans qu'ils jouent. Ce ne sont pourtant pas des musiciens professionnels puisqu'ils exercent un métier à plein temps (chauffeur, agriculteur, technicien de fromagerie, charpentier, administrateur, paysagiste). Seul Jakob Alder, grand musicien aux multiples talents et figure centrale de la musique appenzelloise, issu de la fameuse famille Alder, était musicien de métier. Il exerça jusqu'à son décès en avril 2004, à 89 ans.

L'appellation « *Original Appenzeller Streichmusik* » peut se traduire par « Ensemble de musique appenzelloise originale pour instruments à cordes ». Le terme original signifie que l'orchestre se compose uniquement de deux violons, d'un violoncelle, d'une contrebasse et d'un *Hackbrett*, terme qui désigne le cymbalum. Cette formation en quintette a été progressivement élaborée dans le courant du XIX^{e} siècle en Appenzell et a été fixée à la fin des années 1880. Le succès de l'accordéon n'a pas pour autant fait disparaître ces quintettes, qui sont aujourd'hui moins nombreux et sont considérés localement comme caractéristiques de la culture. Si la plupart des musiciens de la jeune génération sont passés par une école de musique, la transmission du savoir, basée sur la connaissance et l'usage du solfège, se faisait et se fait parfois dans le cadre familial ou auprès de

voisins et d'amis. Mais connaissance du solfège ne signifie pas pour autant écriture complète des pièces : seule la partie de premier violon est écrite, quelquefois pourvue du chiffrage harmonique. C'est par une longue pratique et une codification de la musique intériorisée par les musiciens que ceux-ci peuvent développer leur jeu sans avoir recours à la partition.

Dans l'ensemble Edelweiss, il s'agit d'une affaire de famille et d'amis puisque les deux frères Albert et Jakob Düsel sont respectivement joueur de *Hackbrett* et premier violon, leurs fils étant pour le premier, second violon et pour le deuxième, contrebassiste. À ceux-ci s'ajoutent Jakob Alder (au violoncelle et au piano), ainsi que Karl Fuchs aux mêmes instruments. Mais l'ensemble Edelweiss propose aussi dans cet enregistrement la formation « non originale », avec Christian Düsel, second fils d'Albert, à l'accordéon chromatique. Le CD donne à entendre l'ensemble des possibilités des instrumentistes : outre la formation originale et celle dite « *Kapelle* » lorsque l'on utilise l'accordéon, on appréciera deux soli de piano, mais aussi du jodel et du chant (par Frieda Rohner) accompagnés de l'ensemble à cordes ou, dans la plage terminale, de secouement de cloches de vaches. L'ensemble se présente donc comme une véritable « carte de visite sonore » de l'orchestre Edelweiss, qui permet à ceux qui ne connaissent pas la musique d'Appenzell d'en découvrir les multiples aspects. De mon point de vue personnel, j'ai une attirance toute particulière pour la formation « originale » en quintette à cordes, d'abord du fait du merveilleux équilibre sonore produit par l'ensemble, mais aussi, en ce qui concerne Edelweiss, par la qualité de leur interprétation : à quand un disque entièrement consacré à la formation originale ? Tous excellents poly-instrumentistes, ils ont cependant leurs points forts, comme Albert Düsel qui joue le *Hackbrett* comme on respire, donnant l'impression d'une grande facilité de jeu alors que la disposition des cordes ne suit pas toujours la logique de la musique, ou son frère Jakob au premier violon. Ne serait-ce que pour ce dernier, le disque mérite d'être acheté. En effet, si les violonistes actuels sont passés par une formation académique, Jakob a appris auprès de son père puis avec Emil Walser, fameux confiseur, violoniste et compositeur (décédé en 1972). Il est aujourd'hui l'un des rares, sinon le seul représentant de cette façon de jouer particulière qu'avaient non seulement Emil Walser, mais aussi Ulrich Alder, et qui se caractérise par la modalité des échelles, l'ampleur du vibrato sans pour autant être exagéré, l'emploi de doigtés non académiques, l'usage de port de voix pour démancher, non seulement lorsque cela est nécessaire, mais aussi pour le simple plaisir d'amener chaque note en douceur en la « travaillant ».

Il en résulte un « son » particulier qui donne cette couleur si caractéristique aux *Streichmusik* du siècle dernier. On appréciera ce jeu dès la première plage avec une belle marche composée par Jakob Alder, ainsi que dans la pièce de concert de la plage 17, qu'il convient ici de relever. En effet, si le répertoire de tels ensembles à cordes se compose essentiellement de musique à danser (valse, polka, schottish, mazurka, ländler et marches) et pour une moindre part de *Zäeurli* c'est-à-dire de jodel dits « naturels » transcrits pour quintette, il peut à l'occasion

s'enrichir de pièces de concert telles que celle présentée ici, jouée à la fin du XIX° siècle par une *Streichmusik* originale, et recueillie par Jakob Alder. Ces pièces permettent de mettre en valeur le jeu des violons et le savoir-faire des musiciens, qui ne se privent pas de jouer sur les nuances, d'utiliser des techniques de jeu peu usitées par ailleurs. C'est donc une très bonne idée d'avoir publié une pièce de concert, d'autant plus que ce genre de répertoire est peu joué aujourd'hui et quasiment introuvable en disque (que ce soit sur les 33 tours ou les CDs).

Stefan, le fils d'Albert, remplit parfaitement le rôle de second violon, ce qui n'est pas un poste facile à tenir contrairement à ce que l'on pourrait penser, puisque la mise en place de la seconde voix, bien que codifiée, se fait selon le bon vouloir du musicien, ce qui requiert des qualités d'écoute, de connaissance harmonique et rythmique, ainsi qu'une grande humilité, puisque cette deuxième voix doit se faire discrète. Mais il est tout aussi capable de tenir la première voix, ce qu'il fait sur ses propres compositions. Et si son jeu à la main gauche est marqué par l'étude de la musique dite «classique», il conserve des techniques locales la façon particulière de manier l'archet, qui donne tant d'allant à la danse. Le violoncelle, tenu ici la plupart du temps par Jakob Alder demande tout autant de qualités musicales et d'humilité, car si le musicien peut – et doit – développer de temps en temps un contre-chant, son rôle est avant tout de conforter l'harmonie par des doubles cordes sur les temps faibles, la contrebasse assurant le temps fort. Elle est ici tenue avec une grande assurance par Andreas, fils de Jakob Düsel, qui est tout aussi capable le cas échéant de remplacer le premier violon ou de tenir le violoncelle.

Le répertoire enregistré ici comprend essentiellement des pièces composées par les musiciens de l'ensemble, mais aussi deux pièces d'Emil Walser et trois pièces dites traditionnelles, c'est-à-dire sans nom d'auteur, dont un très beau *Zäeurli* arrangé pour quintette et *Jodler* par Albert et Stefan. Car en Appenzell la composition de pièces musicales pour la danse est aussi en quelque sorte une tradition locale pratiquée par de nombreux musiciens et attestée pour les instruments à cordes depuis la fin du XVIII° siècle. Le fait n'est pas propre à ce seul canton de Suisse orientale, mais, comme dans toute l'aire germanophone (Suisse alémanique, Allemagne, Autriche), l'acculturation à la musique dite savante s'étant faite selon certains bien plus tôt que dans les autres pays européens, et en tous cas avec plus de prégnance, l'usage de l'écriture est fréquent. Ce qui remet ainsi en question la conjonction plus ou moins explicite qui est faite généralement entre les deux couples d'opposition oralité/écriture et savant/populaire.

Lothaire Mabru

⊙

Les Musiques Traditionnelles en Suisse Romande, tout au long du XX^e siècle ... et au tout début du XXI^e ! 2 CD VDE CD-1124/1125, 2003.

Ce double CD constitue la première publication de la « Fondation pour les Musiques Traditionnelles Romandes » récemment créée. En quarante-deux plages, il offre un véritable et bien complet panorama des musiques traditionnelles en Suisse romande. Le pluriel s'impose ici, comme le fait remarquer Nikita Pfister dans sa notice, car il s'agit pour les membres de la Fondation de ne pas se laisser enfermer dans une quelconque définition restrictive de la notion de musique traditionnelle, mais de donner à entendre tout ce qui, de près ou de loin, a un rapport avec une tradition musicale romande, qu'elle s'inscrive dans une pratique musicale héritée d'une histoire longue, ou qu'elle soit rêvée, revendiquée, folklorisée, réinventée, etc. Alors, bien évidemment cette publication pourra déplaire à ceux qui ont des certitudes quant à la notion de musique traditionnelle, mais elle ravira au contraire les curieux. Dans tous les cas, elle permettra de se faire une idée de la pratique et de l'inventivité des musiciens de Suisse romande. Car si on ne peut tout aimer et apprécier, il faut reconnaître que le choix a été fait de sélectionner uniquement de bons musiciens.

On applaudira selon ses propres inclinations les fifres et tambours du val d'Anniviers, le carillon de Vionnaz, des fanfares, des chorales, des formations « à la grisonne » comportant deux clarinettes, deux accordéons schwytzois et basse, un groupe issu du mouvement « folk », un trio de cors des Alpes, des duos d'accordéons chromatiques avec basse, un orchestre des Alpes vaudoises tel qu'on pouvait l'entendre au tout début du XX^e siècle avec clarinette, violon, violoncelle, cornet à piston et basse. Il ne faudrait pas non plus oublier un duo de musiciennes de formation académique revisitant le folklore romand à leur manière bien particulière, ou encore le groupe Sonalp qui mêle avec un certain bonheur des sonnailles avec une caisse claire, une basse électrique, des grelots, un *djembé*, un *didjeridoo* et, bien évidemment, du chant; mais aussi deux groupes bernois retenus pour leur interprétation de musique romande. En ce qui me concerne, j'ai particulièrement été charmé par un enregistrement 78 tours de 1937, donnant à entendre une valse extraite des « Suites montagnardes » d'Emile de Ribaupierre, interprétée par l'auteur et l'une de ses élèves au violon et à l'alto.

Un seul reproche peut être formulé, quant à la forme prise par la présentation pour le moins étrange des plages du CD 1. En effet, après le texte tout à fait bienvenu sur « La musique traditionnelle en Suisse Romande » de Nikita Pfister, les plages du CD 1 sont présentées avec un petit texte explicatif dans un désordre quelque peu déconcertant (plage 16, puis 19, puis 9 etc.), sans que l'on puisse déceler de logique à cela. Ensuite le rappel des plages est fait dans l'ordre numérique, pour les CDs 1 et 2, suivi du descriptif explicatif des plages du CD 2 rassemblées en fonction des interprètes, ceux-ci exécutant généralement plusieurs pièces. Mais cela ne saurait détourner de cette réalisation remarquable par son approche, ses choix et son éclectisme, et la qualité des commentaires.

LOTHAIRE MABRU

Munir Bashir : Mesopotamia. 2 CD Le Chant du Monde 574 1255.56, 2004.

Au moment où j'écris ces lignes, l'Irak est en plein conflit, et nul ne sait ce qu'il en sera lorsqu'elles parviendront entre les mains du lecteur. La situation n'aura-t-elle fait qu'empirer, ou y aura-t-il entre temps eu une amélioration radicale, qui rendrait ce commentaire dépassé ?

Quoi qu'il en soit, avec toutes les émotions ressenties face aux crimes sans cesse commis, on en vient presque à oublier que cette région a été le berceau de la civilisation, que la Mésopotamie et Bagdad ont joué un rôle prépondérant dans l'histoire du monde. C'est là que la culture humaine a connu des jours de gloire dont les traces ont enorgueilli les siècles. Des choses indécentes s'y sont certes toujours passées ; l'impression conservée est cependant celle des splendeurs et des acquisitions incomparables laissées par ce pays dans le domaine des arts et des sciences.

Mais la grandeur de l'Irak n'appartient pas qu'au lointain passé. Preuve en est la musique de Munir Bashir, joueur de *oud* décédé il y a sept ans. Bashir jouait comme s'il disposait de l'éternité. Pendant longtemps, le rôle du *oud* (*al-'ûd* est aussi l'ancêtre du luth européen) est demeuré secondaire dans la musique arabe ; il se bornait à être l'instrument de prédilection pour accompagner le chant. Bashir est l'un des premiers à lui avoir redonné une place centrale. Seul sur scène, il naviguait avec son instrument vers les mers profondes et insondables de son âme, se laissant propulser par les courants qu'il rencontrait sur son chemin. Parfois calme, presque immobile, puis reparti à toute allure, culbutant, plongeant dans des directions imprévisibles, comme un oiseau qui a la voûte céleste à disposition, à dix milles lieues du monde.

Ses voyages, Munir Bashir les fit dans l'univers du *maqâm*, un système musical répandu dans l'ensemble du monde islamique, et qui fonctionne un peu comme celui de l'Inde, avec différentes échelles musicales admises et d'autres qu'il est préférable d'éviter. Parfois des mélodies définies servaient de point de départ à ses vagabondages. Cependant, le plus souvent, il commençait avec quelques notes du mode choisi, qui suffisaient à lui tracer son chemin. En route, ses pensées déterminaient sa destination, et ses éventuelles étapes intermédiaires se profilaient. Il lui arrivait aussi de s'arrêter face à un paysage qui l'émerveillait ou en un lieu qui l'inspirait particulièrement.

La musique est volatile, et celle que jouait Munir Bashir plus que toute autre ; comme si les formes lui tombaient du ciel, invisibles et inaudibles jusqu'à ce qu'elles se transforment en son. Même si sa musique existait essentiellement par les fulgurances qui la traversaient en certains moments, il en reste heureusement des traces. Bien que son âme ne crée plus de nouvelles formes, elle est toujours vivante dans ses enregistrements. Ainsi ce magnifique double CD récemment paru, dont la musique a été enregistrée par Munir dans son propre studio en 1987, dix ans avant sa mort. Il avait tout son temps et il l'a pris. Un des morceaux dure

ainsi plus d'une demi-heure. Il vous embarque dans ces échappées, dans ces lieux d'une beauté indescriptible qu'offrait son être le plus intime.

Quand vous lirez ceci, le monde aura peut-être déjà oublié l'Irak, comme il a oublié l'Afghanistan. Si c'était le cas, je voudrais ici vous rappeler ce pays. Sans aucun doute il existera encore, et la question sera de savoir si, pour ses habitants, la situation se sera améliorée. J'aimerais alors que l'on puisse penser à l'Irak comme à une terre d'où émane la beauté, la terre que Munir Bashir a fait renaître.

RENÉ VAN PEER

Traduit du néerlandais par Inge Sjollema

⊙

Éthiopie. Polyphonies Ari

Enregistrements, texte et photographies : Thierry Fournel. 1 CD Ocora C 560174, 2002.

Il s'agit là du premier opus d'une série de disques à paraître consacrée à l'Éthiopie, réalisée dans le cadre du programme de Coopération scientifique franco-éthiopien en ethnomusicologie (Ministères éthiopiens de la culture et de l'éducation, Ministère français des affaires étrangères, CNRS-LMS UMR 8099).

Cette publication vient témoigner de plusieurs missions d'investigations effectuées par l'auteur dans le sud-ouest éthiopien entre 1999 et 2002. Elle s'inscrit dans le prolongement d'un mémoire de Maîtrise consacré aux *Polyphonies vocales et instrumentales Ari*, sous la direction de Vincent Dehoux, (Univ. Paris X, septembre 2001).

Les Ari ? Une population d'agriculteurs sédentaires, de tradition animiste, qui constitue l'un des groupes les plus nombreux de la mythique vallée de l'Omo. Annexé par l'Éthiopie chrétienne amhara en 1890, leur territoire s'étend sur des hauts-plateaux situés entre 800 et 3000 mètres d'altitude. Mais une population qui reste très hiérarchisée et qui, en dépit des pressions exercées aujourd'hui par les missions protestantes étrangères, préserve encore son identité. Ce qui passe, on s'en doute, par le maintien des pratiques, des rites et des musiques qui leur sont associées.

Et quelles musiques ! Et quel bonheur de découvrir, à chaque publication inédite, les corrélations entre une société, sa langue et sa musique. Ainsi, la cérémonie des funérailles se nomme *efi*, c'est-à-dire « pleurer », tandis que celle qui marque, une ou deux années après, la fin du deuil s'intitule *chi:chi*, « nettoyer ». Ainsi également la polyphonie *alla*, qui signifie « liane », au cours de laquelle les voix des femmes « s'enroulent » autour de celles des hommes.

Le disque donne à entendre alternativement deux atmosphères musicales radicalement différentes : l'une, communautaire, qui met en présence des dizaines, voire des centaines de chanteurs, chanteuses, musiciens et danseurs réunis à

ainsi plus d'une demi-heure. Il vous embarque dans ces échappées, dans ces lieux d'une beauté indescriptible qu'offrait son être le plus intime.

Quand vous lirez ceci, le monde aura peut-être déjà oublié l'Irak, comme il a oublié l'Afghanistan. Si c'était le cas, je voudrais ici vous rappeler ce pays. Sans aucun doute il existera encore, et la question sera de savoir si, pour ses habitants, la situation se sera améliorée. J'aimerais alors que l'on puisse penser à l'Irak comme à une terre d'où émane la beauté, la terre que Munir Bashir a fait renaître.

RENÉ VAN PEER

Traduit du néerlandais par Inge Sjollema

⊙

Éthiopie. Polyphonies Ari

Enregistrements, texte et photographies : Thierry Fournel. 1 CD Ocora C 560174, 2002.

Il s'agit là du premier opus d'une série de disques à paraître consacrée à l'Éthiopie, réalisée dans le cadre du programme de Coopération scientifique franco-éthiopien en ethnomusicologie (Ministères éthiopiens de la culture et de l'éducation, Ministère français des affaires étrangères, CNRS-LMS UMR 8099).

Cette publication vient témoigner de plusieurs missions d'investigations effectuées par l'auteur dans le sud-ouest éthiopien entre 1999 et 2002. Elle s'inscrit dans le prolongement d'un mémoire de Maîtrise consacré aux *Polyphonies vocales et instrumentales Ari*, sous la direction de Vincent Dehoux, (Univ. Paris X, septembre 2001).

Les Ari ? Une population d'agriculteurs sédentaires, de tradition animiste, qui constitue l'un des groupes les plus nombreux de la mythique vallée de l'Omo. Annexé par l'Éthiopie chrétienne amhara en 1890, leur territoire s'étend sur des hauts-plateaux situés entre 800 et 3000 mètres d'altitude. Mais une population qui reste très hiérarchisée et qui, en dépit des pressions exercées aujourd'hui par les missions protestantes étrangères, préserve encore son identité. Ce qui passe, on s'en doute, par le maintien des pratiques, des rites et des musiques qui leur sont associées.

Et quelles musiques ! Et quel bonheur de découvrir, à chaque publication inédite, les corrélations entre une société, sa langue et sa musique. Ainsi, la cérémonie des funérailles se nomme *efi*, c'est-à-dire « pleurer », tandis que celle qui marque, une ou deux années après, la fin du deuil s'intitule *chi:chi*, « nettoyer ». Ainsi également la polyphonie *alla*, qui signifie « liane », au cours de laquelle les voix des femmes « s'enroulent » autour de celles des hommes.

Le disque donne à entendre alternativement deux atmosphères musicales radicalement différentes : l'une, communautaire, qui met en présence des dizaines, voire des centaines de chanteurs, chanteuses, musiciens et danseurs réunis à

l'occasion des grandes cérémonies qui marquent la fin des saisons des pluies; l'autre, beaucoup plus intimiste qui ne nécessite que peu de personnes, voire un seul instrumentiste.

Dans le premier cas de figure, les combinaisons polyphoniques sont aussi variées que possible, associant ou non les voix des hommes à celles des femmes, les chœurs mixtes avec un ensemble de flûtes en bambou, le tout le plus souvent accompagné par la danse, le battement des pieds sur le sol, le frappement rythmé des mains, les ioulements et les cris spontanés. La technique prédominante est le hoquet – qu'il soit vocal ou instrumental – mais elle cohabite fréquemment avec d'autres, qu'il s'agisse de refrains ou de motifs mélodiques répétitifs assumés par une partie de l'ensemble. Quant aux instants plus intimes qui jalonnent le disque, ils sont joués à la lyre *shungi* à cinq cordes – parfois accompagnés par le chant – ou à la flûte *shungul*. Or, dans les pièces où le jeu instrumental est purement monodique, on serait en droit de se demander ce qu'elles font dans un disque consacré à des musiques polyphoniques. Mais Thierry Fournel en justifie la présence en précisant que ces mélodies instrumentales reprennent et reproduisent la technique du hoquet, «ce qui montre qu'il y a bien une conception horizontale des chants polyphoniques dont on peut extraire une mélodie». Et à la charnière entre les deux se trouve la pièce dénommée *anipuq* (plage 11), dans laquelle deux petits bergers sifflent dans leur main, chacun leur tour, puis ensemble; de la dialogie à la polyphonie: une merveille!

On l'aura compris, ce disque-là est à retenir et ce n'est pas les quelques imprécisions du livret ou les va-et-vient imposés par la facture de ce dernier qui terniront notre enthousiasme. Car ce que l'on retiendra de ces polyphonies ari, en dehors de leur beauté, c'est ce mélange de rigueur et de fraîcheur, de technique et d'imprévu, de raffinement et de simplicité qui transparaît au fil de l'écoute: une musique vivante. Et c'est tout ce qu'on aime.

OLIVIER TOURNY

⊙

Ile de La Réunion, Maloya, Firmin Viry

Enregistrements réalisés en Juillet 1998 à La Réunion; montage et photographie: Jean-Marc Porcher; texte de présentation: Françoise Deforges et Christian Lorre. Livret de 24 pages en français, anglais et allemand; 1 CD Ocora Radio France, C560138, 1999.

Après les trois volumes consacrés aux *ségas* des îles Maurice (560019, 560137) et Rodrigues (580060), la collection Ocora complète, avec ces enregistrements de *maloya* réunionnais, une série de quatre disques sur les îles Mascareignes. Le *maloya* est revendiqué à La Réunion comme étant la plus «africaine» des musiques créoles pratiquées localement. Il s'agit essentiellement de chants qui

l'occasion des grandes cérémonies qui marquent la fin des saisons des pluies; l'autre, beaucoup plus intimiste qui ne nécessite que peu de personnes, voire un seul instrumentiste.

Dans le premier cas de figure, les combinaisons polyphoniques sont aussi variées que possible, associant ou non les voix des hommes à celles des femmes, les chœurs mixtes avec un ensemble de flûtes en bambou, le tout le plus souvent accompagné par la danse, le battement des pieds sur le sol, le frappement rythmé des mains, les ioulements et les cris spontanés. La technique prédominante est le hoquet – qu'il soit vocal ou instrumental – mais elle cohabite fréquemment avec d'autres, qu'il s'agisse de refrains ou de motifs mélodiques répétitifs assumés par une partie de l'ensemble. Quant aux instants plus intimes qui jalonnent le disque, ils sont joués à la lyre *shungi* à cinq cordes – parfois accompagnés par le chant – ou à la flûte *shungul*. Or, dans les pièces où le jeu instrumental est purement monodique, on serait en droit de se demander ce qu'elles font dans un disque consacré à des musiques polyphoniques. Mais Thierry Fournel en justifie la présence en précisant que ces mélodies instrumentales reprennent et reproduisent la technique du hoquet, «ce qui montre qu'il y a bien une conception horizontale des chants polyphoniques dont on peut extraire une mélodie». Et à la charnière entre les deux se trouve la pièce dénommée *anipuq* (plage 11), dans laquelle deux petits bergers sifflent dans leur main, chacun leur tour, puis ensemble; de la dialogie à la polyphonie: une merveille!

On l'aura compris, ce disque-là est à retenir et ce n'est pas les quelques imprécisions du livret ou les va-et-vient imposés par la facture de ce dernier qui terniront notre enthousiasme. Car ce que l'on retiendra de ces polyphonies ari, en dehors de leur beauté, c'est ce mélange de rigueur et de fraîcheur, de technique et d'imprévu, de raffinement et de simplicité qui transparaît au fil de l'écoute: une musique vivante. Et c'est tout ce qu'on aime.

OLIVIER TOURNY

⊙

Ile de La Réunion, Maloya, Firmin Viry

Enregistrements réalisés en Juillet 1998 à La Réunion; montage et photographie: Jean-Marc Porcher; texte de présentation: Françoise Deforges et Christian Lorre. Livret de 24 pages en français, anglais et allemand; 1 CD Ocora Radio France, C560138, 1999.

Après les trois volumes consacrés aux *ségas* des îles Maurice (560019, 560137) et Rodrigues (580060), la collection Ocora complète, avec ces enregistrements de *maloya* réunionnais, une série de quatre disques sur les îles Mascareignes. Le *maloya* est revendiqué à La Réunion comme étant la plus «africaine» des musiques créoles pratiquées localement. Il s'agit essentiellement de chants qui

sont exécutés en alternance responsoriale (soliste-chœur) avec un accompagnement rythmique à deux temps approximativement ternaires. Plutôt que de compiler les enregistrements des très nombreux groupes jouant cette musique à La Réunion, le choix a porté sur sa figure historique la plus emblématique : Firmin Viry. Le disque comporte douze plages dont neuf constituent le noyau dur du répertoire habituel de Firmin Viry qui, en trente ans, a érigé ces chants au rang de tradition. Le nombre des musiciens (seize chanteurs et instrumentistes) présents sur le disque témoigne par ailleurs du caractère familial et collectif de la pratique associée à ce genre musical. À ce titre, les parties solistes de plusieurs airs (plages 2, 5, 7, 10) sont interprétées par des membres de la famille du chanteur (sa femme et son beau-frère). Deux interprétations a cappella de Firmin Viry (plages 6 et 12) permettent également de prendre toute la mesure de son timbre vocal.

Le livret, rédigé par Françoise Deforges et Christian Lorre, est traduit en anglais et en allemand. Il comporte trois courts chapitres qui traitent successivement du *maloya*, de Firmin Viry et des *kabars*. Tout d'abord, les auteurs retracent, non sans raccourcis et simplifications, les origines afro-malgaches des esclaves dont le *maloya* serait l'héritage. Celui-ci est ainsi présenté comme participant à un culte aux ancêtres (« service malgache ») et comme une musique de résistance face à la misère et à l'oppression coloniale et post-coloniale. Le parcours de Firmin Viry est ensuite découpé en trois grandes étapes : son immersion dans un cadre familial rural de descendants d'africains et d'indiens, sa rencontre décisive, voire révélatrice, avec un musicien mozambicain et son implication active au sein du Parti Communiste Réunionnais (PCR), dont le rôle fut central dans la médiatisation et la reconnaissance de cette musique au cours des années 1970. Enfin, l'accent est mis sur les *kabars*, rassemblements festifs organisés autour du *maloya* par la famille Viry : de la clandestinité à la reconnaissance officielle des années 1980, les *kabars* sont considérés comme des lieux de mémoire et de réappropriation historique de « tout un peuple ». Le texte est suivi d'une présentation organologique sommaire des principaux instruments du *maloya* (arc musical, tambours, triangle et hochets) et par la traduction trilingue (créole/français/ anglais/allemand) de cinq des douze textes interprétés sur le disque. L'absence de photo, autre que celle de la couverture, rend toutefois le livret un peu austère.

La qualité majeure de ce disque est de réunir un répertoire de référence du *maloya* (ces chants furent parmi les premiers à être médiatisés par le PCR) et de confirmer la paternité de Firmin Viry sur la forme actuelle du genre. La part accordée par les auteurs aux informations historiques est centrale pour la compréhension du contexte politique et social réunionnais. Celui-ci est marqué, jusqu'en 1981, par la survalorisation officielle de la culture occidentale et par une forme de censure collective à l'égard de toute altérité culturelle d'affinité africaine.

Plusieurs faiblesses viennent cependant témoigner de la rapidité du travail fourni pour réaliser ce disque. La plus flagrante est tout d'abord le manque de

distance par rapport au propre discours de Firmin Viry. Cité en tête du livret (« Un peuple ne peut vivre sans sa culture. Oublier ses racines, c'est nier l'existence de ses ancêtres »), celui-ci semble avoir influencé le style d'écriture des auteurs qui ont cru bon d'apporter une touche partisane à leur texte en reprenant imprudemment des formules qui appartiennent au langage militant du PCR : « il s'agit de l'âme de tout un peuple qui se reconnaît dans sa culture » (p. 1). Pour information, l'un des deux premiers enregistrements de *maloya*, édités en 1976 par le PCR, avait pour titre « Peuple de La Réunion, Peuple du *maloya* ». Or, encore aujourd'hui, la représentativité exclusive accordée au *maloya* en matière de spécificité réunionnaise est très loin d'être un fait accepté par l'ensemble de la population. Au contraire, dans le contexte pluriculturel local, le débat est constamment entretenu. Cette faiblesse est d'autant plus regrettable que le texte est assez court (3 pages) et que son contenu se dissocie finalement peu des représentations socio-musicales militantes.

À ce propos, aucune mention n'est faite des autres genres musicaux réunionnais (répertoires urbains, musiques rituelles hindoues) avec lesquels le *maloya* (et en particulier le répertoire de Firmin Viry) entretient pourtant un lien étroit (plages 2 et 7). Il est par ailleurs regrettable que les textes transcrits et traduits ne soient pas commentés, ou même succinctement introduits : la récurrence des procédés métaphoriques dans la langue créole rend souvent obscure la succession de phrases à première vue banales, voire insignifiantes. Certaines traductions perdent ainsi une grande partie de leur intérêt pour l'auditeur-lecteur néophyte (plages 3 et 11). Il manque aussi quelques informations techniques au sujet de la construction des pièces musicales, notamment en ce qui concerne le rapport entre la « romance » (*romans kabaré*), qui est l'introduction chantée en français approximatif, sans accompagnement, et le *maloya* proprement dit, qui est exécuté en créole avec un accompagnement instrumental (plages 5).

En conclusion, cette publication vient indéniablement combler un manque et le choix de centrer le propos autour de Firmin Viry est tout à fait pertinent. Mais ce disque aurait mérité un travail plus approfondi, d'autant qu'il concerne un personnage qui a joué un rôle essentiel dans la formation de nombreux artistes réunionnais et qui peut être considéré, à ce titre, comme le véritable initiateur d'une lignée de musiciens et de militants culturels.

GUILLAUME SAMSON

⊙

Gamelan of Central Java. Coffret de trois CD encartés, «Flowers», «The Meditative Gender» et «Colours», un livret de 43 pages anglais/français. Yantra Productions & Disques Arion, ARN 64629, 2003.

Avec ce coffret de trois CD de musique de *gamelan* javanais, c'est une production surprenante que nous offre le label Arion en collaboration avec la maison de production italienne Yantra. Surprenante car cette fine enveloppe de carton, de la taille d'un CD «normal», recèle en fait plus de deux heures trente d'une sélection pointue de cette musique cristalline et mélodieuse, ainsi qu'un livret bilingue qui nous révèle les clefs essentielles de l'univers musical présenté; mais aussi étrange, car la multiplicité des orientations données aux textes, aux présentations et aux pièces choisies finit par jeter un certain flou sur le sens général de cette production: nous y reviendrons. Les enregistrements ont été réalisés entre 1999 et 2002 par des musiciens et chanteurs du réputé STSI – le Conservatoire de Musique de Surakarta – sous la direction artistique de John Noise Manis, joueur de *gamelan* javanais et producteur basé à Montebello en Italie. Malgré leur grande diversité, toutes les situations d'enregistrement sont d'une grande qualité sonore et musicale, et les pièces sont exécutées avec une précision technique et une rigueur toute institutionnelle. L'aspect quelque peu «scolaire» des interprétations retient d'ailleurs parfois l'envol de l'âme, mais il sied au côté plus didactique, voulu semble-t-il par les producteurs.

Le premier des trois, disques «*Flowers: four outstanding traditional gendhings*», nous propose donc quatre pièces (*gendhing*) traditionnelles dont le point commun est de contenir, dans leur titres ou leurs paroles, les termes javanais utilisés pour dire «fleur». La présence fréquente des fleurs dans l'inspiration de nombreuses compositions de *gamelan*, tant javanaises que balinaises d'ailleurs, donne une certaine pertinence, même superficielle, au concept général. Mais, au-delà de ce dernier, le choix des morceaux nous dévoile de riches exemples de la beauté et de la diversité de ce répertoire, ainsi que de la poésie de ses textes. Soulignons la présence particulière d'un des morceaux les plus connus du répertoire du *gamelan* javanais – *Puspa Warna* – qui n'est habituellement enregistré que partiellement (deux ou trois couplets), et qui est ici interprété pour la toute première fois dans son intégralité (neuf couplets). Louable intention certes; mais c'est là qu'entrent en jeu d'autres préoccupations, entre traditions musicales et production musicale, qu'il nous semble intéressant de soulever.

En effet, l'interprétation classique de cette pièce particulièrement longue lui donne un côté répétitif qui ne convient pas forcément à une production discographique visant un large public. John Noise Manis en propose donc une orchestration mettant en avant, à chaque couplet, un ou deux instruments ou voix en particulier, avec les premier et dernier couplets en *tutti*. La succession des différents instruments et de leurs timbres spécifiques, les variations amenées dans les parties vocales et l'insert de parties instrumentales donnent alors une dynamique

nouvelle à la pièce qui la rend certes moins «monotone» aux oreilles profanes. Le producteur-arrangeur, qui se présente lui-même comme designer-musical[1], assume d'ailleurs pleinement sa démarche créative en transformant ouvertement les canons établis.

Sans rien enlever aux qualités de l'expérience et au sérieux de la démarche, est-on encore en train d'écouter une «pièce traditionnelle du *gamelan* de Java Centre»? Doit-on regretter que, pour la première fois que cette pièce est effectivement enregistrée en entier, qu'elle ne le soit pas dans une interprétation plus «traditionnelle»? Cette lente répétition ne ferait-elle pas justement partie de l'essence même de cette pièce et de son style poétique? Sans pour autant oublier que la ré-interprétation perpétuelle est aussi un aspect fondamental des traditions musicales, surtout de celles qui se transmettent oralement, et que cette production a de plus reçu une sorte de consentement institutionnel de la part de l'autorité normative qu'est le conservatoire national. Cette expérience musicale est, à notre sens, un exemple de qualité nourrissant la réflexion sur les «nouveaux enjeux» qui secouent les «musiques du monde» et l'ethnomusicologie aujourd'hui. Ajoutons pour conclure que cet arrangement-présentation des instruments accentue par ailleurs l'aspect didactique des enregistrements proposés.

Le second disque porte un long titre à la consonance presque New Age: «*The Meditative Gender: sounds and performances that are closest to the concept of rasa, the Indo-Javanese way of feeling and knowing*». Il présente dix très belles pièces où le *gender*, un lamellophone aux lames de bronze frappées avec deux mailloches, prend une place prépondérante. Assurément un des plus difficiles à jouer, mais aussi un des plus expressifs, le *gender* est le plus raffiné des instruments du *gamelan* javanais. Ce CD tente de nous faire percevoir l'aspect spirituel du jeu du *gamelan*, avec les influences combinées du tantrisme et du soufisme, qui habitent la théorie comme la pratique de la musique à Java. Le livret propose d'ailleurs une longue introduction au concept de *rasa* (litt.: «saveur»), cette émotion, cette communication supra-sensorielle, qu'entretient le musicien avec sa musique, son instrument, et son public. Le jeu du *gender* devient une forme de méditation, de pratique spirituelle. Outre ces aspects religieux, les enregistrements ont été choisis pour présenter la division sexuelle et les différences qui existent entre les styles de jeu. Anciennement joué par les femmes, le *gender* est maintenant devenu un instrument principalement masculin. Deux styles coexistent donc, l'un appelé villageois ou vieux style, qui est féminin, et l'autre, citadin et plus moderne, joué par les hommes, comme le signale une brève et intéressante présentation par l'ethnomusicologue Sarah Weiss. Dans cette même démarche, saluons aussi

---

1 http://www.gamelan.it/page3.htm: «*I wish to mention here that my recordings of traditional music – whether «ambient» or «studio» recordings – tend inevitably to undergo a sort of «rekreasi» or, in my own terms, «musical design». That means that occasionally I suggest some changes in the normal way of performing the pieces, and if the musicians accept the suggestions the changes are incorporated in the performances and the results evaluated.*»

l'insert, en commentaire du premier disque, d'une analyse des enregistrements par Bapak Sumarsam, un musicien classique très respecté. Ces points de vue extérieurs apportent des éclairages riches et précieux à l'ensemble de l'ouvrage.

Le dernier volet de ce triptyque musical, peut-être le plus « expérimental », est consacré aux instruments eux-mêmes et à leurs timbres particuliers. Sous le titre « *Colors: soloing the unique sounds of instruments of the gamelan* », il réunit quatorze pièces relativement courtes, voire écourtées, où sont isolés les différents éléments de l'orchestre, en solo, en duo ou en trio. C'est l'occasion d'apprécier la richesse des sonorités, la subtilité des jeux et des dialogues entre instruments, mais aussi d'en apprendre plus sur leurs techniques et leurs particularités organologiques. Un dernier paragraphe sur les échelles, les accords et les « atmosphères » complète cette présentation. Ce troisième disque et son commentaire sont aussi les plus volontairement didactiques, dans la mesure où ils visent à ouvrir le néophyte au monde du *gamelan*, et à orienter l'apprenti musicien dans sa pratique.

Comme nous l'avons évoqué, ce triple CD est tout d'abord un bel ouvrage, bien réalisé tant techniquement que graphiquement, mais aussi un « produit » étrange aux contours rendus un peu flous par la multiplicité des approches qui y sont proposées. Il réunit en un seul « objet » autant une expérience artistique contemporaine que la volonté de présenter un répertoire traditionnel dans ce qu'il a de plus profond et a priori « d'authentique ». Il semble aussi vouloir s'adresser à un public plus large que celui des spécialistes ou amateurs éclairés, mais comprend un texte passablement riche en termes vernaculaires, en commentaires ethnomusicologiques et en analyses musicologiques relativement pointus, ce qui donne à l'ensemble un ton finalement assez académique. Pour être un peu caricatural, entre les *gendhing* dites traditionnelles qui ne le sont plus vraiment, l'accroche quasi New Age et la méditation musicale, le séminaire vulgarisé d'ethnomusicologie et la méthode Assimil pour *gamelan* javanais, l'auditeur-lecteur doit malgré tout être bien accroché pour s'y retrouver. Il n'en reste pas moins que l'on passe de très agréables moments de musique et de découvertes, et que l'on en ressort certainement bien moins ignorant des choses du « *Gamelan of Central Java* ».[2]

PATRIK VINCENT DASEN

---

2 Pour ajouter à la possible confusion, il existe par ailleurs une autre collection de quatre CD qui porte le même nom, « *Gamelan of Central Java* », également produite par John Noise Manis, mais cette fois en collaboration avec Felmay/Dunya Records, sous les références FY8041 (2001), FY8042 (2002), FY8073, FY8074 (2004). Deux disques sont sortis avant le triptyque d'Arion, les deux derniers viennent tout juste de voir le jour.

CHRISTINE GUILLEBAUD

Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kerala (Inde du Sud)

559 p., 1 CD, 1 film DV.

Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre, sous la direction d'Olivier Herrenschmidt, soutenue le 14 Novembre 2003.

Membres du jury : J.-Y. Bosseur, M. Helffer, B. Lortat-Jacob, R. Qureshi, G. Tarabout.

La thèse a obtenu les félicitations du jury à l'unanimité et la possibilité de concourir pour un prix et subvention pour publication.

L'étude porte sur un réseau de musiques itinérantes dont participent trois castes de spécialistes (Puḷḷuvan, Maṇṇān et Pāṇan) dans l'Etat du Kerala en Inde du Sud. Ces musiciens ont la particularité de travailler à la demande ou au porte-à-porte pour le compte de familles de plus haut statut, auxquelles ils fournissent un certain nombre de services rituels et musicaux à domicile visant à traiter les maux et les infortunes. En partant précisément des différents réseaux de patronages auxquels participent les musiciens itinérants, c'est la manière même dont ces musiciens nous conduisent à penser le fait musical qui constitue l'objet de ce travail : du statut de variable discrète dans le rituel à celui de service dans le cadre d'une tournée au porte-à-porte, jusqu'à sa réification dans un «genre» dans le contexte du patronage radiophonique, la musique ne s'actualise pas de la même façon selon le cadre où on l'observe. Ces états de la musique, définis en dehors de tout découpage préétabli, nécessitent pour être saisis de partir des pratiques et des discours sans préjuger par exemple d'un état interne ou externe de la musique. Suivre les musiciens itinérants dans les différentes phases de leur activité conduit à traiter du musical comme un phénomène interdépendant, en intersection avec des supports et des entités variés (instruments, images, concepts, voix, divinités), mais aussi à distinguer des moments du jeu et des lieux de la performance (le seuil des maisons, le temple, la station de radio). La musique se donne ainsi à penser dans sa mobilité, à la fois dans son contexte d'élaboration, de réception et de circulation.

FRANCK BERNÈDE

Le jāgar au Kumaon : Musique, danse et rituels de possession dans l'Himalaya central

Thèse de doctorat (231 pages, 3 DVD et 1 CD audio) soutenue à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris le 22 janvier 2004.
Directeur de thèse : Marc Gaborieau.

Ce travail, à la croisée de l'anthropologie religieuse et de l'ethnomusicologie, concerne l'étude des aspects performatifs de rituels de possession dans l'Himalaya central. Il a pour cadre les religions de type oraculaire et plus précisément le phénomène de la possession ritualisée, tel qu'il est pratiqué par les populations hindoues intouchables du Kumaon, (État de l'Uttaranchal, Inde du Nord). La thèse comporte trois parties.

La première partie n'est autre qu'une présentation du contexte de l'étude. Le premier chapitre présente le cadre historique et culturel. Après une brève introduction à la région, il rappelle à grands traits les différentes périodes de l'histoire dynastique du Kumaon. Envisagé dans une perspective ethno-historique, le chapitre II est consacré aux castes de musiciens. Introduit par une présentation générale de l'organisation sociale du Kumaon, il confronte les sources les plus anciennes (inscriptions et documents fonciers), la littérature britannique et les études anthropologiques, aux observations de terrain. Cette approche diachronique permet de mieux cerner les problèmes liés à l'identité et au statut des bardes du Kumaon et de l'ouest du Népal, région qui est prise ici à titre comparatif. Le chapitre III est une introduction au paysage musical proprement dit. Partant d'un relevé des sources iconographiques dans la statuaire des temples, il s'attache à mettre en perspective l'*instrumentarium* contemporain de l'Uttarakhand. Il met l'accent sur les deux formations musicales qui interviennent spécifiquement dans les cérémonies de *jāgar* au Kumaon : le *huḍka bājā* et le *ḍhol ki bājā*. Une attention particulière est accordée au tambour-sablier *huḍka*, cœur vibrant des *jāgar* domestiques.

La deuxième partie de l'ouvrage concerne le rituel proprement dit. Le chapitre IV traite de la structure du *jāgar* domestique. Après un rappel des travaux anthropologiques réalisés sur ce culte, il pose la question des relations entre la religion populaire et le courant tantrique des Nāth, un mouvement religieux dont l'influence apparaît déterminante dans l'économie du rituel. Il dresse en outre un portrait des participants humains, bardes musiciens et médiums, ainsi que des principales divinités du panthéon local qui interviennent pendant les séances. Le chapitre V est une étude de cas. Il présente la traduction d'un *jāgar* domestique dédié aux principales déités du panthéon local (Goriyā, Dana Golu, Kalyān Singh et Ganganāth). Sa description permet de mettre en avant la dimension sociologique du rituel.

La troisième partie de la thèse est entièrement consacrée aux aspects performatifs du *jāgar*. Le chapitre VI présente l'analyse musicologique du *jāgar* proprement dit. Il traite de son ossature rythmique et de la variété des techniques vocales

utilisées. Enfin, le chapitre VII est consacré à l'activité des médiums, autrement dit aux lois qui régissent la grammaire corporelle des divinités. Il se concentre sur les gestes et postures adoptés pendant les différentes phases de la cérémonie ; ceux qui relèvent proprement de la technique des rituels et ceux qui sont relatifs aux danses de possession.

La thèse est accompagnée de supports audiovisuels qui sont inclus dans trois DVD et un CD audio. Sous le titre « Rites, officiants, panthéon », le premier DVD comprend un diaporama visuel et sonore ainsi que la captation d'un *jāgar* domestique dédié à Chittai Golu, Kalyān Singh, Ganganāth et au *bhūt*. Ce premier film illustre la transcription des dialogues présentée au chapitre V. Quant au diaporama, il n'a d'autre objectif que de présenter différentes facettes de la vie culturelle du Kumaon et de l'ouest du Népal. Il comporte quatre rubriques : une introduction au pays, une sélection représentative des principaux édifices religieux du Kumaon, un portrait des musiciens avec lesquels j'ai travaillé et une présentation diachronique de l'*instrumentarium* à partir des sources iconographiques. Le second DVD, intitulé « Geste divine et voix humaines », présente la captation d'un *jāgar* dédié à Kalyan Bist qui illustre la première partie du chapitre VII de la thèse. Il comporte également un film d'analyse divisé en trois chapitres : le premier concerne la structure rythmique du *jāgar*, le second isole les gestes rituels des médiums et le troisième rassemble les éléments significatifs des danses de possession. Le troisième DVD, intitulé « Le mouvement des dieux », contient le film d'un *jāgar* dédié à Chittai Golu. Il est proposé pour accompagner la seconde partie du chapitre VII, dévolu aux postures de danses de médiums. La thèse est par ailleurs accompagnée d'un CD audio qui complète la documentation indispensable à la lecture des analyses musicales proposées dans le texte. Il rassemble une quarantaine de plages.

Madeleine Leclair

Les voix de la mémoire. Le répertoire musical des initiées chez les Itcha du Bénin

Thèse de doctorat, 2 vol. (571 pages, 1 CD audio encarté), préparée sous la direction de Hugo Zemp, soutenue à l'Université de Paris X-Nanterre le 21 juin 2004.

Cette thèse porte sur un répertoire musical exécuté par des communautés d'adeptes initiées au culte des divinités protectrices de quatre villages habités par les Itcha, un sous-groupe yoruba installé au centre-ouest de la République du Bénin, qui compte environ 25 000 individus. Ce répertoire musical, qui participe d'un univers religieux marqué par le sceau du secret, donne à entendre un type de polyphonie vocale assez inattendu dans cette région de l'Afrique de l'Ouest, et

utilisées. Enfin, le chapitre VII est consacré à l'activité des médiums, autrement dit aux lois qui régissent la grammaire corporelle des divinités. Il se concentre sur les gestes et postures adoptés pendant les différentes phases de la cérémonie ; ceux qui relèvent proprement de la technique des rituels et ceux qui sont relatifs aux danses de possession.

La thèse est accompagnée de supports audiovisuels qui sont inclus dans trois DVD et un CD audio. Sous le titre « Rites, officiants, panthéon », le premier DVD comprend un diaporama visuel et sonore ainsi que la captation d'un *jāgar* domestique dédié à Chittai Golu, Kalyān Singh, Ganganāth et au *bhūt*. Ce premier film illustre la transcription des dialogues présentée au chapitre V. Quant au diaporama, il n'a d'autre objectif que de présenter différentes facettes de la vie culturelle du Kumaon et de l'ouest du Népal. Il comporte quatre rubriques : une introduction au pays, une sélection représentative des principaux édifices religieux du Kumaon, un portrait des musiciens avec lesquels j'ai travaillé et une présentation diachronique de l'*instrumentarium* à partir des sources iconographiques. Le second DVD, intitulé « Geste divine et voix humaines », présente la captation d'un *jāgar* dédié à Kalyan Bist qui illustre la première partie du chapitre VII de la thèse. Il comporte également un film d'analyse divisé en trois chapitres : le premier concerne la structure rythmique du *jāgar*, le second isole les gestes rituels des médiums et le troisième rassemble les éléments significatifs des danses de possession. Le troisième DVD, intitulé « Le mouvement des dieux », contient le film d'un *jāgar* dédié à Chittai Golu. Il est proposé pour accompagner la seconde partie du chapitre VII, dévolu aux postures de danses de médiums. La thèse est par ailleurs accompagnée d'un CD audio qui complète la documentation indispensable à la lecture des analyses musicales proposées dans le texte. Il rassemble une quarantaine de plages.

Madeleine Leclair

Les voix de la mémoire. Le répertoire musical des initiées chez les Itcha du Bénin

Thèse de doctorat, 2 vol. (571 pages, 1 CD audio encarté), préparée sous la direction de Hugo Zemp, soutenue à l'Université de Paris X-Nanterre le 21 juin 2004.

Cette thèse porte sur un répertoire musical exécuté par des communautés d'adeptes initiées au culte des divinités protectrices de quatre villages habités par les Itcha, un sous-groupe yoruba installé au centre-ouest de la République du Bénin, qui compte environ 25 000 individus. Ce répertoire musical, qui participe d'un univers religieux marqué par le sceau du secret, donne à entendre un type de polyphonie vocale assez inattendu dans cette région de l'Afrique de l'Ouest, et

qui s'est maintenu inchangé sur une période d'au moins quarante ans. Le corpus de recherche comprend quatre-vingt chants, dont une quinzaine avaient déjà été enregistrés chez les Itcha en 1958 par Gilbert Rouget.

L'objectif de la thèse est de décrire et d'analyser la musique qu'exécutent les communautés de femmes initiées au culte d'un *nwin*, terme par lequel les Itcha désignent la divinité protectrice de leur village, et la manière selon laquelle ces initiées se représentent la musique qu'elles interprètent. La thèse comprend cinq chapitres, regroupés en deux grandes parties qui rendent compte à la fois des étapes de la recherche et de la valeur heuristique de l'expérience de terrain.

La première partie se compose de trois chapitres dans lesquels sont présentées les données qui ont permis de décrire et d'analyser le système musical propre à ce répertoire de chants. Ces chapitres évoquent les pistes de recherche explorées pour tenter d'identifier les clés permettant de comprendre ce système musical. La seconde partie de la thèse, portant sur l'analyse musicale du corpus, comprend deux chapitres. Le premier (chapitre 4) est consacré à l'organisation temporelle des chants du répertoire des adeptes et se subdivise en deux sections. L'une est consacrée au jeu des deux instruments de musique auxquels ce répertoire fait appel, la cloche *ango* et la paire de timbales *kolobi*, tandis que l'autre section concerne le chant, principale source sonore de ce répertoire, et plus particulièrement la structure formelle des pièces du corpus.

Le dernier chapitre (chapitre 5) est consacré à l'organisation de la polyphonie vocale. Il s'ouvre sur deux sections qui rendent compte de la méthode adoptée pour recueillir les données concernant le point de vue des initiées sur différentes composantes du système musical propre à leur répertoire. Dans la troisième section, la question des échelles musicales est rapidement abordée. La quatrième section de ce chapitre, intitulée « Petit traité de musique vocale itcha » ou « l'Art d'interpréter les chants pour un *nwin* » a été élaborée à partir d'un ensemble de termes vernaculaires et de concepts propres aux Itcha, tels qu'ils ont été exprimés au cours d'entretiens. Une brève section livre enfin quelques observations concernant la question des rapports entre la langue itcha et le répertoire de musique vocale propre aux adeptes. La thèse est accompagnée d'une annexe qui présente la transcription en langue itcha des textes chantés et leur traduction en français.

Publications reçues

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser en deux exemplaires à:

Ateliers d'ethnomusicologie. 10, rue de Montbrillant, CH-1201 Genève.

LIVRES

ABBÜHL Mauro, Chudi BURGI et Dagmar KOPSE (ed.): *Soukous, kathak et bachata. Musiques et danses d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine en Suisse.* Lausanne: Editions d'en bas/Berne: Culture et développement, 2004. 308 p., accompagné d'un CD.

AGAMENNONE Maurizio e Gino L. DI MITRI (a cura di): *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea.* Nardo (Italia): Besa Editrice, 2002. 425 p.

AUBERT Laurent: *Les feux de la déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud).* Lausanne: Payot, collection Anthropologie – Terrains, 2004. 496 p., 32 pl. coul.

AUBERT Laurent: *Il ritmo degli dei. Arti e rituali del Kerala (India del Sud).* Traduction italienne de Marco Mazzolini. Préface de Enzo Restagno. Milano: Ricordi, collection Popoli & Musiche, 2004. 182 p., ill. coul.

AUBOUX François: *L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord.* Paris: Minerve, collection Musique ouverte, 2003. 221 p.

DUVIGNAUD Jean et Chérif KHAZNADAR, dir.: *Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques. Internationale de l'Imaginaire 17* (Babel 620). Arles: Actes Sud/Paris: Maison des Cultures du Monde, 2004. 256 p., ill. coul.

Ethnomusicologie... Mais encore ? L'ARA, n° 53. Lyon: Association Rhône-Alpes d'anthropologie. 2e semestre 2004. 80 p., accompagné d'un CD.

GIURIATI Giovanni (a cura di): *Musiche e danze della Cambogia.* Préface de Enzo Restagno. Milano: Ricordi, collection Popoli & Musiche, 2003. 210 p.

Publications reçues

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser en deux exemplaires à:

Ateliers d'ethnomusicologie. 10, rue de Montbrillant, CH-1201 Genève.

LIVRES

ABBÜHL Mauro, Chudi BURGI et Dagmar KOPSE (ed.): *Soukous, kathak et bachata. Musiques et danses d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine en Suisse.* Lausanne: Editions d'en bas/Berne: Culture et développement, 2004. 308 p., accompagné d'un CD.

AGAMENNONE Maurizio e Gino L. DI MITRI (a cura di): *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea.* Nardo (Italia): Besa Editrice, 2002. 425 p.

AUBERT Laurent: *Les feux de la déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud).* Lausanne: Payot, collection Anthropologie – Terrains, 2004. 496 p., 32 pl. coul.

AUBERT Laurent: *Il ritmo degli dei. Arti e rituali del Kerala (India del Sud).* Traduction italienne de Marco Mazzolini. Préface de Enzo Restagno. Milano: Ricordi, collection Popoli & Musiche, 2004. 182 p., ill. coul.

AUBOUX François: *L'Art du raga. La musique classique de l'Inde du Nord.* Paris: Minerve, collection Musique ouverte, 2003. 221 p.

DUVIGNAUD Jean et Chérif KHAZNADAR, dir.: *Le patrimoine culturel immatériel: les enjeux, les problématiques, les pratiques. Internationale de l'Imaginaire 17* (Babel 620). Arles: Actes Sud/Paris: Maison des Cultures du Monde, 2004. 256 p., ill. coul.

Ethnomusicologie... Mais encore ? L'ARA, n° 53. Lyon: Association Rhône-Alpes d'anthropologie. 2e semestre 2004. 80 p., accompagné d'un CD.

GIURIATI Giovanni (a cura di): *Musiche e danze della Cambogia.* Préface de Enzo Restagno. Milano: Ricordi, collection Popoli & Musiche, 2003. 210 p.

GRÜND Françoise : *Le corps et le sacré.* Paris : Éditions du Chêne, 2003. 176 p., ill. n.b. et coul.

JONES Stephen : *Plucking the Winds. Lives of village musicians in old and new China.* Leiden : Chime Foundation, 2004. 426 p., ill. n.b., accompagné d'un CD.

LANDI-COSTERIAN Chantal et Marie COLONNA DE' PAOLI (recueillies et notées par) : *Vinu di petra. Polyphonies corses.* Paris : éditions Van de Velde, collection Répertoire vocal, 2004. 96 p., transcriptions musicales.

MAGRINI Tullia (a cura di) : *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia.* Torino : Piccola Biblioteca Einaudi, 2002. 342 p.

NATTIEZ Jean-Jacques, dir. : *Enciclopedia della musica III : Musica e culture.* Con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni. Torino : Giulio Einaudi editore, 2003. 1032 p., 32 pl. coul.

O'HARA Craig : *La philosophie du punk. Histoire d'une révolte culturelle.* Traduit de l'anglais par Ladzi Galaï. St.-Mury Montexmond (France) : 2003. 224 p., ill. n.b.

RĂDULESCU Speranţa : *Peisaje muzicale în România secolului XX.* Bucuresti : Editura Muzicala, 2002. 190 p.

RĂDULESCU Speranţa : *Taifasuri despre Muzica Ţigănească/Chats about Gypsy Music.* Edition bilingue roumain-anglais. Bucuresti : Paideia, 2004. 248 p., ill. coul.

PERRE Didier : *La chanson occitane en Velay, du XII^e siècle à nos jours.* Préface de Pierre Bec. Parthenay : Modal Folio, 2003. 296 p., transcriptions, accompagné d'un CD.

SEEGER Anthony & Shubha CHAUDHURI ed. : *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century.* Archives and Research Centre for Ethnomusicology. American Institute of Indian Studies. Calcutta : Seagull Books, 2004. 300 p., ill. n.b.

SHILOAH Amnon : *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900). Descriptive Cataloque of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X.* München : G. Henle Verlag, 2003. 346 p.

TOPP FARGION Janet et al. ed. : *A Manual for Documentation, Fieldwork & Preservation for Ethnomusicologists.* 2nd Edition. Bloomington : The Society for Ethnomusicology, 2001. 92 p.

TUCCI Roberta (a cura di) : *I « suoni » della Campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio.* Roma : Rubbettino Editore, 2003. 282 p., ill. n.b. et coul, accompagné d'un CD.

VALLEJO Polo : *Mbudi Mbudi Na Mhanga. Universo musical infantil de los Wagogo de Tanzania/The musical universe of the Wagogo children from Tanzania/L'univers musical de l'enfance des Wagogo de Tanzanie.* Edition trilingue (espagnol, anglais, français) à compte d'auteur [www.polovallejo.com/music@polovallejo.com], 2004. 198 p., ill. n.b.et coul., transcriptions, accompagné de 2 CD.

CD

Afrique

CAP-VERT. Batuco de l'île de Santiago. Batucadeiras de Rincon. Enregistrements : Pierre Bois ; texte : Françoise Gründ. 1 CD Inédit W 260114, 2003.

SEKOU BEMEYA DIABATE. Guitar Fo. Enregistrements : Philippe Teissier du Cros ; texte : Christian Mousset. 1 CD Discorama WVF 479016, 2004.

FESTIVAL GNAOUA. Essaouira – Live Edition 2003. Enregistrements : Ilan Sberro ; texte : Emmanuelle Honorin. 1 CD A3 Communication NTCD353, 2004.

GHANA. Cape Coast. Traditions en mutation. Enregistrements et texte : Trevor Wiggins. 1 CD AIMP LXX/VDE-1135, 2004.

GRIOTS DE GUINÉE. Balante – Bambara – Malinké – Peul. Enregistrements et texte : Charles Duvelle. Collection Prophet 37. 1 CD Philips 981 431-0, 2004.

ILA HOUNAK. Amine & Hamza M'raihi, oud, kanoun, tabla. Enregistrements : Phonie International Studio, Tunis ; texte : s.n. 1 CD Arion ARN 64646, 2004.

KASUMAY. Vie et mort des traditions musicales en Casamance. Enregistrements et texte : Vincent Zanetti et Anne-France Brunet. 1 CD Ethnomusique, Radio Suisse Romande/Espace 2, Cascavelle RSR 6174, 2003.

MADAGASCAR. Vinelo, maître du maro tady. Enregistrements et texte : Ron Emoff. 1 CD AIMP LXXII/VDE-1140, 2004.

MADAGASCAR. Tsapiky. Panorama d'une jeune musique de Tuléar : orchestres électriques, accordéons, fanfare, guitares acoustiques... Enregistrements et texte : Julien Mallet. 1 CD Arion ARN 64661, 2004.

MAROC. L'appel des oasis. Compagnies musicales du Tafilalet. Enregistrements : Adyel Music Production/Maroc ; texte : Frank Tenaille. 1 CD Institut du Monde Arabe HM 321.061, 2004.

LE MALHUN A MARRAKECH. Ensemble Amenzou. Enregistrements : Cécile Lenoir ; texte : Hassan Jouad. 1 CD Institut du Monde Arabe 321.956, 2004.

MUSICIENS DU NORD BÉNIN. Berba – Dendi – Dompago – Kotokoli – Pila – Somba – Tanéka – Yowabou. Enregistrements et texte : Charles Duvelle. Collection Prophet 36. 1 CD Philips 981 430-9, 2004.

MACIRÉ SYLLA. Sarefi (Guinée). Enregistrements : Renaud Millet-Lacombe ; texte : Cédric Asséo. 1 CD ETHNOMAD/Arion ARN 64649, 2004.

TUNISIE. Rhapsodie pour luth, Yousra Dhahbi. Enregistrements : Studio Bouchenak/Tunis et Espace Senghor/Bruxelles ; texte : Frank Tenaille. 1 CD Institut du Monde Arabe HM 321.057, 2004.

Amériques

LAURON AYESTARÁN. Un mapa musical del Uruguay. Enregistrements (1943-1966) : texte : Coriún Aharonián. 1 CD AYUÍ – Serie de la Memoria A/M 38 CD, 2003.

IZALINE CALISTER. Krioyo, Afro-Caribbean Rhythms and Ballads from Curaçao. Enregistrements : Radu Marinescu & Christian Scholze ; texte : Scott Rollins. 1 CD Network26258, 2004.

LUZMILA CARPIO. Le chant de la Terre et des Étoiles. Enregistrements : Silvio Soave ; textes : Martina Catella et Luzmila Carpio. 1 CD Accords Croisés AC 101, 2003.

ILÊ OMOLU OXUM. Cantigas e Toques para os Orixás. Enregistrements : L.C. Varella ; textes : Ricardo Oliveira de Freitas, Edmundo Pereira et Gustavo Pacheco. 1 CD Museu Nacional, Rio de Janeiro, Coleção Documentos Sonoros DSMN 01/04, 2004.

MEXIQUE. Sones Huastecos. Los Caimanes de Tampico. Enregistrements et texte : Cyril Vincensini. 1 CD AIMP LXXI/VDE-1139, 2004.

TEXAS, USA. John Burrus. Cowboy Songs & Country Hymns. Enregistrements et texte : Alan Govenar. 1 CD Inédit W 260079, 2003.

WEMILERE. Santeria, tambours sacrés. Enregistrements : Ramon Alom, Estudios Disantei Guanabacoa ; texte : Delia Morris. 1 CD Long Distance 0490203, 2003.

Asie

BAHREIN. Le sawt de Bahrein. Ensemble Mohammad bin Fâris. Enregistrements : Rainer Engel ; texte : Habib Yammine. 1 CD Institut du Monde Arabe HM 321.040, 2004.

CAMBODGE. Musique khmère. Enregistrements et texte : Charles Duvelle. Collection Prophet 39. 1 CD Philips 981 431-2, 2004.

CHANT CLASSIQUE DE L'INDE : DHRUPAD. Yvan Trunzler : chant ; Debashish Brahmachari : tabla. Enregistrements : Samuel Birals, Adam Callejon ; texte : Yvan Trunzler. 1 CD Sound of World, SOW, 2003.

CHINE. Hymne à Confucius. Fleur de Prunus. Enregistrements : Studio Daniel Deshays ; texte : François Picard. 1 CD Buda Records 3016783, 2004.

DIALOGUES. Musiques classiques de l'Inde du Nord, Nayan Ghosh & Paul Grant. Enregistrements : Eric Magnin ; texte : Paul Grant. 1 CD Arion ARN 64633, 2004.

ENSEMBLE AL KINDI – SHEIKH HABBOUSH. Transe soufie d'Alep. Enregistrements : Xavier Brunetière et Antoine Demantke ; texte : Paulo G. Pinto. 2 CD Le Chant du Monde 574 1251-52, 2003.

ENKH JARGAL. Hoirr Öngö – Sounds of a Modern Nomad. Enregistrements et texte : Rüdiger Oppermann. 1 CD Klang Welten Records KW 20017, 2002.

FAIZ ALI FAIZ. L'amour de toi me fait danser. Hommage à Nusrat Fateh Ali Khan. Enregistrements : Silvio Soave ; texte : Martina A. Catella. 1 CD Accords Croisés AC 106, 2004.

GAMELAN OF CENTRAL JAVA. CD1 : Flowers – CD 2 : The Meditative Gender – CD 3 : Colours. Enregistrements : s.n. ; textes : Bapak Sumarsan, Sarah Weiss. 3 CD Arion ARN 64629, 2003.

IRAN. L'histoire de Tâher et Zohre. Rowshan Golafruz, chant et dotâr. Enregistrements et texte : Ameneh Youssefzadeh. 2 CD Inédit W 260116, 2004.

INDU DU SUD. O.K. Subramaniam : la nâgaswaram dans la tradition carnatique. Enregistrements et texte : Fabrice Contri. 1 CD Inédit W 260119, 2004.

JAPON. Chants courtois, Etsuko Chida. Enregistrements : Hervé Martin ; texte : Henri Lecomte. 1 CD Buda Records 1987862, 2003.

KAYHAN KALHOR & ALI AKBAR MORADI. In the Mirror of the Sky. Kurdish Improvisations. Enregistrements : Patrrick Derivaz ; texte : Laudan Nooshin. 1 CD World Village 48030, 2004.

KAZAKHSTAN. Le kobyz, l'ancienne viole des chamanes. Enregistrements : Alim K. Baïgarin et Aliaskar Dastenov ; texte : Saida Elemanova, Frédéric Léotar et Xavier Hallez. 1 CD Inédit W 260115, 2004.

KERALA (Inde du Sud). Le chant des Pulluvan. Enregistrements et texte : Laurent Aubert, en collaboration avec Ravi Gopalan Nair. 1 CD AIMP LXXIII/VDE-1147, 2004.

KOWEIT. Le sawt de Koweit, Ensemble Al-Umayri. Enregistrements : Rainer Engel ; texte : Habib Yammine. 1 CD Institut du Monde Arabe HM 321.041, 2004.

PREM KISHOR MISHRA. Varanasi Ras (Inde). Enregistrements : Didier Hatt ; texte : Laurent Aubert. 1 CD Ethnomad ARN 64644, 2004.

LA ROUTE MUSICALE DE LA SOIE. Conception et réalisation : Martina A. Catella, Henri Lecomte ; texte : Henri Lecomte. 2 CD Accords Croisés AC 102.03, 2004.

ZAD MOULTAKA. Zàrani. Mouwashahs avec piano. Enregistrements : Maurice Salaün ; textes : Catherine Peillon, Amine Beyhom. 1 CD l'empreinte digitale ED13163, 2003.

MUSIQUES DU LAOS. Lao – Hmong – Phounoï. Enregistrements et texte : Charles Duvelle. Collection Prophet 40. 1 CD Philips 981 431-3, 2004.

MUSIQUES DU RAJASTHAN. Rafiq Ahmed et Shiva Carpayé : Gypsy Ragga. Enregistrements : Golden Jay ; texte : s.n. 1 CD Feradov Production, 2004.

MUSIQUES DU VIETNAM. Enregistrements et texte : Charles Duvelle. Collection Prophet 38. 1 CD Philips 981 431-1, 2004.

MUSIQUE TRADITIONNELLE DE CORÉE. Enregistrements: The National Center for Korean Traditional Performing Arts; texte (adaptation): Henri Lecomte. 2 CD Buda Records 3016605, 2003.

PARVATHY BAUL. Radha Bhava (Bengale). Enregistrements: Errol Maibach; texte: Laurent Aubert. 1 CD Ethnomad ARN 64624, 2003.

ADEL SALAMEH. HAFIA (Palestine). Enregistrements: Jean-Louis Dias; texte: El Amraoui Mohammed. 1 CD Enja CD 0153-2, 2004.

SITAR. Shahid Parvez & Kumar Bose. Enregistrements: Derek Roberts; texte: s.n. 2 CD Sense World Music 021, 2002.

SYNERGY. Shahid Parvez & Kumar Bose. Enregistrements: Derek Roberts; texte: s.n. 1 CD Sense World Music 033, 2003.

SHIVU TARALAGATTI, sitar – Allamprabhu Kadkol, tabla. Enregistrements: Michel Nominé; texte: Louise Gunnell. 1 CD Buda Musique 822882, 2004.

TIBET. Chansons des six hautes vallées. Enregistrements et texte: Boris Lelong. 1 CD Buda Records 3016784, 2003.

Europe

AU GRÉ DES VENTS. Fraxinelles, musiques d'Alsace. Enregistrements: Jacques Belzung; texte: Danièle et Gilles Péquignot. 1 CD Carnet de Bal CB 03005, 2004.

BODEGA, BODEGAIRES! Anthologie de la Cornemuse du Haut-Languedoc. Enregistrements: diverses sources; texte: Daniel Loddo. Coffret de 3 CD CLRMDT – CORDAE/La Talvera – Conservatoire Occitan BOMPLR04, 2004.

BULGARIE. Musiques de tradition pastorale. Enregistrements et texte: Marie-Barbara Le Gonidec. 1 CD AIMP LXXIV/VDE-1148, 2004.

CRÈTE. Erotokritos. Planodies Khores – Terres vagabondes. Enregistrements: Pascal Charroin; texte: Mary Pardoe. 1 CD Arion ARN 64651, 2004.

LJILJANA BUTTLER. The Mother of Gypsy Soul. Enregistrements: Mladen Pavlovic; texte: Chris van den Hoogen. 1 CD Snail Records /Connecting Cultures CC 50010, 2002.

CHANTS LITURGIQUES ARMÉNIENS. Saints de l'Église d'Arménie. Virginie Kerovpyan. Akn, Centre d'études du chant liturgique arménien, dir.: Aram Kerovpyan. Enregistrements: Ermanno Velludo; texte: Aram et Virginie Kerovpyan. 1 CD AKN s.n., 2003.

GRÈCE. Koumpania Xalkias, musiciens traditionnels d'Épire. Enregistrements et texte: Hélène Delaporte. 1 CD Inédit W 260117, 2004.

KATIA GUERREIRO. Nas mãos do Fado. Enregistrements: Antonio Cordeiro; texte: s.n. 1 CD Ocarina OCA 007, 2003.

HÉRAULT. La Bouvine. Chansons, contes et musiques de fêtes. Réalisation sonore : Daniel Vissières ; texte : Pierre Laurence. 1 CD Atlas sonore en Languedoc-Roussillon 3, CLRMDT 1018, 2003.

KHEVRISA. European Klezmer Music, with Steven Greenman and W. Zev Feldman. Enregistrements : Michael Alpert ; texte : Walter Zev Feldman. 1 CD Smithsonian Folkways Recordings SFW CD 40486, 2000.

SUSAN MCKEOWN. Sweet Liberty (Ireland). Enregistrements et texte : s.n. 1 CD World Village 468029, 2004.

MOSTAR SEVDAH REUNION. A Secret Gate. Enregistrements : Sasa Karabatak ; texte : Djordje Matic. 1 CD Snail Records /Connecting Cultures CC 50014, 2003.

MUSIQUE ROUMAINE ET MAGYARE DE TRANSYLVANIE CENTRALE. Enregistrements : Speranța Rădulescu, Costin Moisil, Cristian Tamovetchi ; texte : Speranta Radulescu. 1 CD Ethnophonie 005, 2002.

MUSIQUE ROUMAINE, UKRAINIENNE ET JUIVE DE MARAMURES. Enregistrements : Speranta et Valeriu Radulescu, Costin Moisil, Ioan Pop ; texte : Speranta Radulescu. 1 CD Ethnophonie 006, 2002.

MUSIQUE TSIGANE DE TRANSYLVANIE. Enregistrements : Speranta Radulescu, Victor A. Stoichita, Végh Oliver ; texte : Speranta Radulescu. 1 CD Ethnophonie 007, 2003.

MARINA PITTAU. Raghinas (Sardaigne). Enregistrements : Giovanni Carlini ; texte : Marina Pittau. 1 CD Ethnomad ARN 64636, 2003.

ROMA AND GYPSIES FROM THE VILLAGE OF TELEORMAN. Enregistrements et texte : Speranta Radulescu. 1 CD Ethnophonie 008, 2004.

SANGUE VIVO. Enregistrements : Massimiliano Nevi ; texte : Raffaella Aprile. 1 CD Cantoberon snc/Zoe cnt.it1005, 2000.

LE SYNDROME DE L'ARDÈCHE. Mastic Central. Jazz et Traditions Nouvelles du Vivarais et des Cévennes. Enregistrements : Pascal Cacouault ; texte : Stéphane Méjean. 1 CD Modal MPJ 111033, 2003.

TARANTELLA. I cantori di Carpino. Enregistrements : Angelo Cioffi ; texte : Eugenio Bernato. 1 CD l'empreinte digitale ED 13199, 2004.

TRIO PATRICK BOUFFARD & ANNE-LISE FOY. En bal. Enregistrements : Vincent Verdier ; texte : s.n. 1 CD Modal MPJ 111032, 2003.

Divers

ROSS DALY. Microkosmos. Enregistrements : Themis Nikoloudis ; texte : Ross Daly. 1 CD l'empreinte digitale ED 13162, 2004.

AUDIOVISUEL

LES DIEUX NE MEURENT JAMAIS (GODS NEVER DIE). DVD de Laurent Aubert, Ravi Gopalan Nair, Patricia Plattner et Johnathan Watts. Genève : Musée d'ethnographie/Light Night Productions, 2004.

KATHAKALI. Kalyanasouganhikam. Margi Theatre, Thiruvananthapuram. VCD Invis Multimedia, www.invismultimedia.com, 2003.

KUTIYATTAM. Kailasodharanam. Kalamandalam Sivan Namboodiri. VCD Invis Multimedia, www.invismultimedia.com, 2003.

MUSIC-CULTURE-SOCIETY. The Work and Legacy of John Blacking. Compiled and edited by Gillian Malacari, with special asssistance from Patricia Shehan Campbell. DVD Callaway Centre, School of Music, The University of Western Australia, www.arts.uwa.edu.au/circme/, 2003.

MOHINIATTAM. Dr. Deepti Omchery Bhalla. DVD PAL Invis Multimedia, www.invismultimedia.com, 2003.

NANGIARKOOTHU. Kamsa Vadham. Margi Sathi. DVD PAL Invis Multimedia, www.invismultimedia.com, 2003.

OTTAN THULLAL. Garuda Garva Bhangam. Kalamandalam Geethanandan. DVD PAL Invis Multimedia, www.invismultimedia.com, 2003.

SIAKA, musicien africain. Film VHS/PAL de Hugo Zemp. Collection Süpor Xao (suporxao@free.fr). Production Selenium Films, 2004.

Les auteurs

Nidaa ABOU MRAD, violoniste, compositeur et docteur en musicologie, spécialiste de la tradition musicale savante du Proche-Orient arabe, est le directeur académique de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine au Liban et le directeur du Centre des Traditions Musicales de l'Orient Arabe et de la Méditerranée, rattaché à cet Institut. A son actif musical: treize CD et sa participation à des festivals internationaux. A son actif musicologique: plusieurs articles scientifiques parus dans des encyclopédies et des revues spécialisées, et édition de deux ouvrages musicologiques collectifs.

Simha AROM, musicien de formation, est titulaire d'un Premier Prix de Cor du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Docteur d'État, Médaille d'Argent du CNRS, il y est aujourd'hui Directeur de Recherche Émérite. Par ailleurs, il est chargé du séminaire de formation doctorale en ethnomusicologue à l'EHESS. Ses travaux portent sur les polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale, la systématique, la modélisation et les aspects cognitifs des musiques de tradition orale. Parallèlement, il a conçu et développé des méthodes d'expérimentation interactive visant à être mises en œuvre à même le terrain, notamment pour l'analyse de polyphonies et polyrythmies complexes et l'étude des principes qui régissent le fonctionnement des échelles musicales dans les cultures de tradition orale.

Jacques BOUËT est actuellement Maître de conférences, habilité à diriger des recherches en langue et civilisation roumaines, membre du CERCE (Centre d'Études et de Recherches Comparatives en Ethnologie, EA 3532) à l'Université de Montpellier III et membre associé du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris). Il fut en 1967 étudiant au Conservatoire de Bucarest où il a reçu, entre autres, une formation en ethnomusicologie. Il a participé, en collaboration avec Bernard Lortat-Jacob et Speranța Rădulescu à diverses missions de recherche en Roumanie ayant donné lieu à la publication de CD (collection CNRS-Musée de l'Homme), d'ouvrages (*À tue-tête*, éd. Société d'ethnologie de Nanterre) et d'articles. En 1995, il a fondé un enseignement d'ethnomusicologie à l'Université de Montpellier III.

Fabrice CONTRI est né en 1969 à Phnom-Penh. Conjointement à l'étude de la musique classique occidentale (CNR de Boulogne-Billancourt et CNSM de Paris; Université Sorbonne-Paris IV), il se consacre aux musiques traditionnelles et notamment à celles de l'Inde du Sud (recherches sur les musiques classiques et rituelles; pratique de la flûte carnatique comme instrument de rencontre et de compréhension). Après avoir été, pendant plus de quatre ans, professeur chargé de la programmation au CNR de Boulogne-Billancourt et avoir enseigné l'ethnomusicologie dans ce conservatoire, il est actuellement professeur au CNSM de Lyon et chargé de cours à l'Université (UCO) d'Angers.

Laurent CUGNY est musicien de jazz (arrangeur et pianiste), ancien directeur musical de l'Orchestre National de Jazz (1994-1997). Titulaire d'un doctorat de musique et musicologie de l'université Paris 4 (sujet: «l'analyse de l'œuvre de jazz – spécificités théoriques et méthodologiques», 2001), il est actuellement professeur associé à Paris 4 et chargé de cours à l'université de Reims-Champagne-Ardennes.

Sarah DAYNES est sociologue et enseigne à la New School University à New York. Sa thèse de doctorat (EHESS Paris, 2001), qui analyse les rapports entre mémoire collective, musique et religion dans le cas du mouvement Rastafari et du reggae, va prochainement être publiée aux éditions L'Harmattan. Une version remaniée, provisoirement intitulée *The Politics of Hope: Reggae, Rastafari, and Collective Memory*, est en préparation pour une publication en anglais.

Christine GUILLEBAUD est post-doctorante au CNRS, rattachée au laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (UMR 7173). Depuis 1999, elle enseigne l'ethnologie et l'ethnomusicologie à l'Université de Paris 10-Nanterre et depuis 2004, à l'Université de Paris 8-Saint-Denis et Paris 7-Jussieu. Ses recherches menées au Kerala, en Inde du Sud, ont porté sur des castes de musiciens itinérants. Elle s'est notamment intéressée aux évolutions actuelles des réseaux de patronage, à la circulation des savoirs musicaux en Inde, ainsi qu'à l'anthropologie des perceptions. Elle est l'auteur de plusieurs articles publiés dans l'*Encyclopédie Einaudi*, les *Cahiers de musiques traditionnelles* et la revue *L'Homme*.

Mireille HELFFER, directeur de recherche honoraire au CNRS, a contribué à la mise en place de l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre, où elle a enseigné jusqu'en 1992. Spécialiste des musiques himalayennes, elle a effectué de nombreuses missions au Népal, au Ladakh et parmi les communautés tibétaines de l'exil. Ses publications ont touché à des domaines aussi variés que les castes de musiciens au Népal, le chant épique tibétain, le répertoire liturgique des monastères du bouddhisme tibétain, les notations musicales tibétaines ou les instruments de la musique tibétaine. Elle se consacre aujourd'hui à l'étude des traditions musicales du monastère de Zhe-chen au Népal.

Marie-Hortense LACROIX est née en 1972. A l'issue d'études scientifiques (ingénieur diplômée d'études approfondies en sciences de la matière), elle se consacre à la musique, à l'ethnomusicologie, à la musicologie et à l'écriture littéraire. Actuellement enseignante de musicologie à l'université Paris IV, elle écrit une thèse sur l'improvisation poétique chantée dans le monde latin et en particulier à Cuba (province de Sancti Spíritus), sous la direction de François Picard.

Emmanuelle OLIVIER est ethnomusicologue, chargée de recherche au CNRS (laboratoire Langues – Musiques – Sociétés, UMP 8099). Elle travaille depuis 1993 en Afrique australe dans le désert du Kalahari chez les Bushmen, et depuis 2001 au Mali à Djenné dans la Boucle du Niger. Ses recherches portent sur les processus de catégorisation, de création et de performance musicale, mais aussi sur la musique comme fabrique de l'histoire.

Marcello SORCE KELLER est titulaire d'une licence en sociologie de l'Université de Milan et d'un Ph.D. en musicologie de l'Université d'Illinois. Il vit à Lugano et enseigne l'ethnomusicologie et la sociologie de la musique au Conservatoire « Giuseppe Verdi » de Milan. Il est l'auteur de deux livres et de plusieurs essais et articles d'encyclopédie, écrits principalement en italien et en anglais.

Polo VALLEJO, originaire de Madrid, est ethnomusicologue, compositeur et professeur de musique. Formé à la musique classique (études supérieures de piano, de composition et de pédagogie musicale), il se considère dans une certaine mesure comme autodidacte. Il voyage pour la première fois en Afrique de l'Ouest en 1987 afin d'en découvrir les traditions musicales *in situ*. Depuis 1995, il se rend régulièrement en Tanzanie centrale pour étudier les polyphonies des Wagogo, une recherche effectuée sous la direction de Simha Arom. À ce jour, il a publié trois CD et un livre, consacré à l'univers musical des enfants gogo (voir www.polovallejo.com) ; il est en train d'achever son travail principal : « Polyphonies des Wagogo de Tanzanie : contexte et systématique musicale ». En tant que compositeur, il appartient au projet de création, d'interprétation et de recherche musicale « Musique présente », et ses œuvres ont été jouées en différents festivals d'Europe, d'Asie et d'Amérique.

Trevor WIGGINS est directeur du département de musique du Dartington College of Arts. Il travaille actuellement à la rédaction d'un livre sur la musique récréative du peuple Dagaba, qui vit dans le nord-ouest du Ghana. Ses recherches, qui s'expriment à travers ses écrits et ses enregistrements, portent sur la musique et l'éducation, sur la pédagogie et sur les mutations culturelles.

ethnomad

La nouvelle collection de CD des Ateliers d'ethnomusicologie en collaboration avec les disques ARION.

www.adem.ch

ETHNO une vision novatrice des musiques du monde, axée sur la découverte d'artistes et d'ensembles exceptionnels.

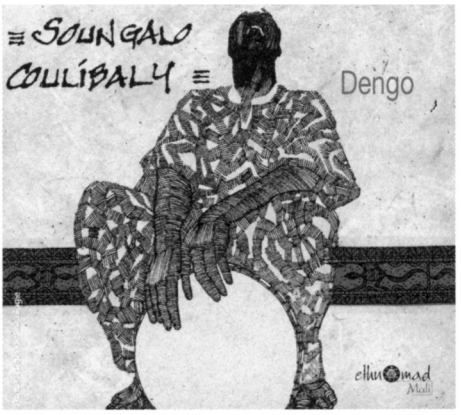
NOMAD des musiques migrantes, enracinées dans une tradition culturelle, mais intégrées au monde d'aujourd'hui.

MAD une riche palette de timbres, de saveurs et d'émotions, avec en plus le grain de folie qui est le signe du talent.

Prem Kishor Mishra
Varanasi Ras (Inde)
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64644, 2004

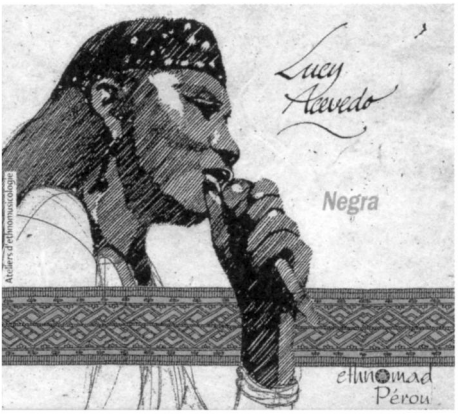
Maciré Sylla
Saréfi (Inde)
Texte de Cédric Asséo
CD Ethnomad ARN 64649, 2004

Ensemble Kaboul
Nastaran (Afghanistan)
Texte de Khaled Arman et Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64543, 2001



Soungalo Coulibaly
Dengo (Mali)
Texte de Vincent Zanetti
CD Ethnomad ARN 64544, 2001

Ensemble Aznach
Zoura (Tchétchénie)
Texte de Bernard Outtier
CD Ethnomad ARN 64557, 2001



Lucy Acevedo
Negra (Pérou)
Texte de Patrik Dasen
CD Ethnomad ARN 64567, 2002

Xhemali Berisha et l'Ensemble Skaros
Hapi sytë (Albanie-Kosovo)
Texte de Gilles Torrent et Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN64568, 2002

Junko Ueda
Satsuma-biwa (Japon)
Texte de Junko Ueda
CD Ethnomad ARN 64577, 2002

Nelson Rojas
Bulenga (Venezuela)
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64594, 2003

José de la Negreta
Sueño Gitano (Flamenco)
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64600, 2003

Parvathy Baul
Radha Bhava (Bengale)
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64624, 2003

Marina Pittau
Raighinas (Sardaigne)
Texte de Marina Pittau
CD Ethnomad ARN 64636, 2003

AIMP – Archives internationales de musique populaire

La collection de CD du Musée d'ethnographie de Genève

CATALOGUE 2003

www.adem.ch

ASIE

Turquie	L'art du tanbur ottoman	1 CD AIMP XVI/VDE 586
	Cérémonie des derviches Kadiri	1 CD AIMP XVII/VDE 587
	Musiques villageoises d'Anatolie	1 CD AIMP XXXV/VDE 797
Anthologie musicale de la peninsule arabique		4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783
	Poésie chantée des Bédouins	1 CD AIMP XXX/VDE 780
	Musique des pêcheurs de perles	1 CD AIMP XXXI/VDE 781
	Le sowt, musique des villes	1 CD AIMP XXXII/VDE 782
	Le chant des femmes	1 CD AIMP XXXIII/VDE 783
Azerbaïdjan	Musique et chants des âshiq	1 CD AIMP XIX/VDE 613
Kazakhstan	Musique d'AlmatÏ	1 CD AIMP XLVI/VDE 910
Turkménistan	La musique des bakhshy	1 CD AIMP XXII/VDE 651
Ouzbékistan	Musique classique instrumentale	1 CD AIMP LVI/VDE 973
Tadjikistan	Chants des bardes	1 CD AIMP LVII/VDE 974
Asie Centrale	Les maîtres du dotâr	1 CD AIMP XXVI/VDE 735
Turkestan chinois/Xinjiang	Musiques ouïgoures	2 CD AIMP/Ocora C559092-93
Afghanistan	Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz	1 CD AIMP XXV/VDE 699
Népal	Musique de fête chez les Newar	1 CD AIMP XIII/VDE 553
Inde	Dhrupad de Darbhanga La famille Mallik	1 CD AIMP LXIII/VDE 1006
	Tabla Solo Hommage à Latif Ahmed Khan	1 CD AIMP XLV/VDE 909
	Percussions rituelles du Kerala Kshetra Vadyam Tayambaka	2 CD AIMP LIV-LV/VDE 971-972 1 CD AIMP LIV/VDE 971 1 CD AIMP LV/VDE 972
	Mârgam L'intégrale du Bharatanâtyam	2 CD AIMP LXI-LXII/VDE 1004-1005
	Traditions musicales des Gond	1 CD AIMP XX/VDE 618
	Kerala. Le chant des Pulluvan	1 CD AIMP LXXIII/VDE 1174
Cambodge	Musiques de l'exil	1 CD AIMP XXIV/VDE 698
Chine	Traditions populaires instrumentales	2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823
	Musique des marionnettes de Quanzhou	1 CD AIMP VLXII/VDE 911
Corée	Chants rituels de l'île de Chindo	1 CD AIMP XXVIII/VDE 756
Japon	L'épopée des Heike Junko Ueda, satsuma biwa	1 CD AIMP XXI/VDE 650

EUROPE

Espagne	Guitarra flamenca Parrilla de Jerez: Nostalgia	1 CD AIMP LIX/VDE 985
Italie	Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre	1 CD AIMP XLII/VDE 872
Suisse	Musique populaire suisse coll. Constantin Brăiloiu	2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478
Bosnie	Nesidu-I-Huda Chants soufis de Sarajevo	1 CD AIMPLII/VDE 927
Serbie	Anthologie de la musique populaire serbe 1	1 CD AIMP LX/VDE 993
Grèce	Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy	1 CD AIMP XII/VDE 552
Roumanie	Musique de villages coll. Constantin Brăiloiu	3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489
Olténie	Runc et les villages du Gorj	1 CD AIMP IX/VDE487
Moldavie	Fundu Moldovei et la Bucovine	1 CD AIMP X/VDE 488
Transylvanie	Dragus et le Pays de l'Olt	1 CD AIMP XI/VDE 489
	Musique des Tsiganes de Valachie	1 CD AIMP/Ocora C 559036
	Musique de noces en Valachie	1 CD SAGA/Ethnic B 6799
Bulgarie	Musiques de tradition pastorale	1 CD AIMP/VDE 1148
Pologne	Chansons et danses populaires	1 CD AIMP XXIX/VDE 757
Russie	Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage	1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837

AFRIQUE

Tunisie	La mémoire des Juifs de Djerba Yaacov Bchiri	1 CD AIMP LXIV/VDE 1057
Maroc	L'art du samâ' à Fès Orchestre Ahl-Fâs	1 CD AIMP LXVII/VDE 1104
	Musique classique andalouse de Fès	1 CD AIMP/Ocora C 559035
Sénégal	Le Saoruba de Casamance	1 CD AIMP LI/VDE 926
Mali	Musique bambara du Baninko	1 CD AIMP LVIII/VDE 980
Niger	Musique des Touaregs Vol. 1 : Azawagh Vol. 2 : In Gall	1 CD AIMP LXVIII/VDE 1105 1 CD AIMP LXIX/VDE 1106
Bénin	Rythmes et chants pour les vodun	1 CD AIMP XVIII/VDE 612
Ghana	Cape Coast. Traditions en mutation	1 CD AIMP LXX/VDE 1135
Centrafrique	Musiques pour sanza en pays Gbaya	1 CD AIMP XXVII/VDE 755
Zaïre	La musique des Nande	1 CD AIMP XXIII/VDE 652
Ouganda	Ensembles villageois du Busoga	1 CD AIMP L/VDE 925
Afrique du Sud	Le chant des femmes Xhosa	1 CD AIMP XLIV/VDE 879
Madagascar	Musique Antanosy	1 CD AIMP IL/VDE 924
	Accordéons et esprits ancestraux	1 CD AIMP LXV/VDE 1065
	Vinelo, maître du maro tady	1 CD AIMP LXXII/VDE 1140

AMÉRIQUE DU SUD

Mexique	Sones huastecos. Los Caimanes de Tampico	1 CD AIMP LXXI/VDE 1139
Bolivie	Charangos et guitarrillas du Norte Potosí	1 CD AIMP XLI/VDE 871
Brésil	Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso	1 CD AIMP XLIII/VDE 875
	Chants et danses des Indiens Kaiapó	2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555
Cuba	Afroamérica Cantes y toques afrocubanos	1 CD AIMP LIII/VDE 959

OCÉANIE

Vanuatu (Nouvelles Hébrides)	Singsing-Danis Kastom	1 CD AIMP XXXIV/VDE 796
Nouvelle-Calédonie	Danse et musique Kanak	1 CD AIMP XLVIII/VDE 923

ANTHOLOGIES

Musique à la croisée des cultures		2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829
Collection universelle de musique populaire		6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430
	Afrique	1 LP AIMP I/VDE 425 épuisé
	Asie	1 LP AIMP II/VDE 426 épuisé
	Europe 1	1 LP AIMP III/VDE 427
	Europe 2	1 LP AIMP IV/VDE 428
	Europe 3	1 LP AIMP V/VDE 429
	Europe 4	1 LP AIMP VI/VDE 430

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants (port en sus)

Disques

CD simple	FS 30.–/€ 20.–
CD double	FS 40.–/€ 26.70
LP simple	FS 24.–/€ 16.–
LP double	FS 40.–/€ 26.70

Adresse pour commandes

AIMP/Musée d'ethnographie
Case postale 191
CH-1211 Genève 8
Tél. +41 (0)22 418 45 50
Fax +41 (0)22 418 45 51
www.adem.ch
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

LIVRES

Laurent Aubert

Les feux de la Déesse
Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)
Lausanne: Éditions Payot, 2004. 496 p., 32 pl. couleurs

La musique de l'autre
Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie
Genève: Georg Editeur, 2001. 160 p.

Planète musicale
Instruments de musique des cinq continents
Ivrea: Priuli & Verlucca/Genève: Musée d'ethnographie, 1999 (rééd. de 1991). 116 p., 72 pl. couleurs.

Musiques traditionnelles
Guide du disque
Genève: Georg Editeur/Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.

Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts

Théâtres d'Orient
Ivrea: Priuli & Verlucca/Genève: Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs.

Laurent Aubert dir.

Le monde et son double
Ethnographie: trésors d'un musée rêvé
Paris: Adam Biro/Genève: Musée d'ethnographie, 2000. 240-p., 80 pl. couleurs, 60 pl. n.b.

Mondes en musique
Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.

Livres	
La musique de l'autre	FS 33.–/€ 22.–
Planète musicale	FS 50.–/€ 33.70
Musiques traditionnelles	FS 34.–/€ 22.70
Théâtres d'Orient	FS 50.–/€ 33.70
Le monde et son double	FS 68.–/€ 46.70
Mondes en musique	FS 15.–/€ 10.–
Cahiers de musiques traditionnelles	
CMT 1	FS 28.–/€ 19.70
CMT 2-3 *(vol. 4 épuisé)*	FS 34.–/€ 22.70
CMT 5-8	FS 42.–/€ 28.–
CMT 9-15	FS 46.–/€ 30.70
Indéx CMT 1-10	FS 10.–/€ 6.70

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
(Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)

1/1988	*De bouche à oreille* (240 p.)
2/1989	*Instrumental* (320 p.)
3/1990	*Musique et pouvoirs* (284 p.)
4/1991	*Voix* (320 p.) épuisé
5/1992	*Musiques rituelles* (346 p.)
6/1993	*Polyphonies* (308 p.)
7/1994	*Esthétiques* (320 p.)
8/1995	*Terrains* (296 p.)
9/1996	*Nouveaux enjeux* (390 p.)
10/1997	*Rythmes* (386 p.)
	Index 1988-1997 (100 p.)
11/1998	*Paroles de musiciens* (304 p.)
12/1999	*Noter la musique* (266 p.)
13/2000	*Métissages* (296 p.)
14/2001	*Le geste musical* (374 p.)
15/2002	*Histoires de vies* (276 p.)
16/2003	*Musiques à voir* (304 p.)

Adresse pour commandes
AIMP/Musée d'ethnographie
Case postale 191
CH-1211 Genève 8
Tél. +41 (0)22 418 45 50
Fax +41 (0)22 418 45 51
www.adem.ch
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

IMPRIME
RIE MEDE
CINE
HYGIENE
GENEVE
SUISSE

mars-2005

Cahiers de musiques traditionnelles

Vol 1/1988	Dossier: *De bouche à oreille* (240 p.)
Vol 2/1989	Dossier: *Instrumental* (320 p.)
Vol 3/1990	Dossier: *Musique et pouvoirs* (284 p.)
Vol 4/1991	Dossier: *Voix* (320 p.)
Vol 5/1992	Dossier: *Musiques rituelles* (346 p.)
Vol 6/1993	Dossier: *Polyphonies* (300 p.)
Vol 7/1994	Dossier: *Esthétiques* (334 p.)
Vol 8/1995	Dossier: *Terrains* (293 p.)
Vol 9/1996	Dossier: *Nouveaux enjeux* (390 p.)
Vol. 10/1997	Dossier: *Rythmes* (386 p.)
Index 1-10	*Index 1988-1997 (100 p.)*
Vol. 11/1998	Dossier: *Paroles de musiciens* (346 p.)
Vol. 12/1999	Dossier: *Noter la musique* (266 p.)
Vol. 13/2000	Dossier: *Métissages* (296 p.)
Vol. 14/2001	Dossier: *Le geste musical* (374 p.)
Vol. 15/2002	Dossier: *Histoires de vies* (276 p.)
Vol. 16/2003	Dossier: *Musiques à voir* (304 p.)

A PARAÎTRE

Vol. 18/2005	Dossier: *Entre femmes*
Vol. 19/2006	Dossier: *Musique, chamanisme et possession*

Auteurs

Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent prendre contact avec la Rédaction ou lui adresser leurs écrits. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie · 10, rue de Montbrillant · CH-1201 Genève
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Abonnements, commandes

L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens numéros (sauf le vol. 4: «Voix», épuisé) peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles · Service des suites · 78, av. de la Roseraie
CH-1211 Genève 4 · Tél. (+41 22) 702 93 11 · Fax (+41 22) 702 93 55
E-mail: jacqueline.monnier@medhyg.ch

Veuillez prendre note

Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au «service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. À la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 17

En musique, la notion de forme est directement liée à celle de système musical. C'est en effet à l'intérieur d'un cadre de référence culturellement déterminé que l'intention musicale se manifeste, qu'elle «prend forme». Sa mise en œuvre procède d'un consensus, qui fait qu'à telle occasion répond en principe telle forme; mais elle est également conditionnée par les diverses subjectivités mises en relation lors de la performance musicale: celle des «musiquants» comme celle des «musiqués».

Forme, genre, style, structure... ces termes sont volontiers utilisés à tort et à travers dans la littérature musicale pour définir telle ou telle donnée récurrente d'un langage musical. Il est vrai qu'il n'est pas toujours facile de distinguer ces paramètres avec précision et qu'un certain flou lexicologique est inévitable, tant le domaine de l'ethnomusicologie est vaste et complexe. En réunissant onze textes portant sur des formes musicales d'origines très diverses, ce volume vise à clarifier ce concept, tout en proposant une série d'approches passionnantes et novatrices des musiques dont il est question.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie et soutenus par la Société française d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général: entretiens, portraits et comptes rendus.

2-8257-0910-7
9 782825 709108

Volumes précédents:

1 De bouche à oreille
1988

2 Instrumental
1989

3 Musique et pouvoirs
1990

4 Voix
1991

5 Musiques rituelles
1992

6 Polyphonies
1993

7 Esthétiques
1994

8 Terrains
1995

9 Nouveaux enjeux
1996

10 Rythmes
1997

11 Paroles de musiciens
1998

12 Noter la musique
1999

13 Métissages
2000

14 Le geste musical
2001

15 Histoires de vies
2002

16 Musiques à voir
2003

Ateliers
d'ethnomusicologie
www.adem.ch
adem@worldcom.ch